SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Эти биографические очерки были изданы около ста лет назад в серии «Жизнь замечательных людей», осуществленной Ф.Ф.Павленковым (1839—1900). Написанные в новом для того времени жанре поэтической хроники и историко-культурного исследования, эти тексты сохраняют ценность и по сей день. Писавшиеся «для простых людей», для российской провинции, сегодня они могут быть рекомендованы отнюдь не только библиофилам, но самой широкой читательской аудитории: и тем, кто совсем не искушен в истории и психологии великих людей, и тем, для кого эти предметы – профессия.

- Н. Минский
  -
  - Глава I
  - Глава II
  - Глава III.
  - Глава IV
  - Глава V
  - Глава VI
  - Источники
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13

Н. Минский
Генрик Ибсен. Его жизнь и литературная деятельность

Биографический очерк Н. М. Минского

С портретом Ибсена, взятым из «Истории литературы» Карпелеса

Глава I

Общая характеристика Ибсена. – Национальный и общечеловеческий момент в его творчестве.

Чрезвычайно быстрый и всемирный успех Ибсена объясняется помимо личной талантливости этого писателя некоторыми другими причинами более общего характера. Подобно всем великим художникам, Ибсен глубоко национален, и нам кажется, что в значительной мере он обязан своей славой особенностям своего северного скандинавского темперамента.

Понятно, почему крупный писатель не может не быть национальным. То, что составляет красоту поэтического произведения, не рождается вдруг в сознании поэта, а вырабатывается в народных глубинах так же медленно, как цвет кожи, строение черепа и другие физические особенности расы. Но часто бывает, что народный писатель именно вследствие своей народности, как бы невольно, независимо от таланта, осужден играть второстепенную роль в мировой литературе. Там, где интересы общественной жизни слишком элементарны или исключительны, писатель, отражая их, сам ограничивает свое значение и славу. Яркий пример этого мы видим в нашей литературе в судьбе Грибоедова, Гоголя и отчасти Пушкина. Московское общество начала нашего (XIX. – *Ред.)* столетия страдало от невежества, непотизма, искательства, и Грибоедов поступил как чуткий художник, создав типы Фамусова и Молчалина. Но едва ли такие типы могли волновать совесть и мысль европейского общества после Великой французской революции. То же самое приходится сказать и о Чичикове, и о Евгении Онегине. Только с того момента, когда русский народ в лице Достоевского и Толстого возвысился до изображения не случайных, а вечных сторон своего духа, наша литература вошла в состав европейской и наши писатели сделались всемирными учителями.

Норвегия, к счастью для ее современных писателей, давно пережила эпоху борьбы за свободу и просвещение. Политическая свобода в этой стране утвердилась раньше, чем в остальной Европе. Еще в 1814 году Норвегия получила свою конституцию, послужившую предметом подражания и зависти для всей Германии. Относительно народного образования Норвегия тоже является образцом для остальной Европы. Это почти единственная страна, где, начиная с XVIII века, нет безграмотных, где среднее и даже высшее образование вполне общедоступны. Если же до сих пор норвежская литература оставалась в тени, то

причину этого явления следует видеть в национальном характере скандинавов, в его несоответствии с господствовавшими до нашего времени литературными течениями. Покуда в поэзии безраздельно царил пышный, многословный, любящий эффекты и преувеличения романтизм, северный писатель был осужден на второстепенную, подражательную роль и фантазия поэтов тяготела к шумному и колоритному Востоку или Югу. Но как только романтизм уступил место реальному изображению жизни, Север легко и скоро овладел первыми местами в пантеоне литературы. Дело в том, что между психологией северян и настроениями реального искусства есть много общего, а в некоторых отношениях между ними наблюдается полная гармония. Если мы спросим себя, что составляет сущность нового искусства, то должны будем ответить: правдивость и простота изображения, вражда ко всему крикливому и эффектному, преобладание психологического анализа над занимательной интригой, дерзновенное искание внутреннего смысла за внешними символами мира, болезненное развитие индивидуализма. Все эти черты – правдивость, склонность к рефлексии, дерзновение мысли, индивидуализм – резко выражены в северном темпераменте, и вот почему мы не согласны с теми критиками, которые в повсеместном успехе северных писателей видят только каприз моды.

Такое счастливое совпадение национального духовного склада с общечеловеческими тенденциями в развитии искусства мы наблюдаем и у норвежцев, как у прочих северян. Что касается правдивости и честности, то в этом отношении норвежцы даже превосходят другие народы Севера, если верить преданиям истории и рассказам путешественников. Еще средневековые хроники, жалуясь на неистовства норманнов, в один голос признают их редкую правдивость и верность слову. Эта национальная черта наглядно выражена в древней саге о морском короле Гёгни, который в поединке с Сёрли Могучим обезоружил последнего, повалил на землю и собрался зарезать, когда заметил, что не имеет с собой меча. «У меня нет в руках меча, – сказал он врагу, – если не хочешь, чтобы я перегрыз тебе горло зубами, обещай лежать неподвижно, пока достану меч». Сёрли обещал и так и остался лежать на месте, ожидая возвращения Гёгни, который, впрочем, тронутый его непоколебимостью, даровал ему жизнь и подружился с ним. В современной Норвегии, по свидетельству путешественников, нет обманщиков и воров. «Иностранцу, приехавшему в Норвегию, – говорит Пассарге в своих путевых очерках, – кажется, что он очутился в какой-то идеальной республике. Едва ли кто поверит, что в Кристиании,

городе со стотысячным населением, и поныне входные двери домов остаются на ночь незапертыми, между тем как в передней висят шубы всех членов семьи, иногда весьма дорогие». В театрах публика оставляет верхнее платье, не требуя контрамарки между прочим потому, что требовать не у кого: платье никем не охраняется. «Помилуйте, – отвечают норвежцы удивленному иностранцу, – кто у нас станет красть?!»

На эту врожденную правдивость и искренность норвежцев нам часто придется указывать при разборе драм Ибсена, в которых только в виде исключения встречаются притворство и злонамеренная ложь; если его героям приходится говорить неправду, то большею частью с самой высокой, благородной целью. Обыкновенно же они с первых слов открывают свои заветные мысли и чувства, так что интрига по необходимости становится внутренней, психологической. Вот почему драмы Ибсена, каким бы пессимизмом они ни были проникнуты, всегда действуют освежающе на душу и в этом отношении могут быть сравниваемы только с произведениями английских поэтов и романистов. Но еще больше скандинавская правдивость сказывается в самой манере драматурга, в его отношении к изображаемой жизни. Ибсен в области драмы совершил то же, что Толстой в области романа, – условную и сочиненную по рецепту правду заменил безусловной и художественной, довел интенсивность действия, простоту и гибкость языка до тревожной иллюзии действительности.

Кроме внешней правды изображения, другим требованием натурализма является психологический анализ, и в этом отношении Ибсен достиг совершенства, оставаясь вполне национальным писателем. В смысле самокритики, самоанализа, того, что мы иногда с иронией называем самоедством, скандинавы перещеголяли даже русских. Может быть, этой чертой характера они обязаны своей молчаливости. Несообщительные, вечно замкнутые и погруженные в себя, скандинавы прислушиваются к малейшему движению своей воли и совести, которое гулко отдается в их тихой душе, подобно падению камня среди сонных фиордов. Пассарге называет Норвегию страной молчания. «Посетив ее несколько раз, – говорит он, – я стал спрашивать себя, умеют ли, вообще, жители этой страны смеяться? Здесь люди серьезны и молчаливы до жуткости. Представьте себе театр, полный молодых людей, перед которыми выступают шведские актеры со своими удивительными песнями и танцами. Публика смотрит и слушает с напряженнейшим вниманием. Робкие рукоплескания – вот все, чем выражается ее участие. В антрактах молодые люди шепчутся друг с другом,

говорят что-то на ухо. В здешних отелях все движутся тихо, как в больнице. Одна молодая немецкая путешественница возбудила враждебное внимание тем, что кликнула кельнера слишком громко. В моей гостинице однажды вечером загорелась гардина. Люди пришли с ведрами. При этом не было ни шума, ни говора. Друг друга шепотом убеждали молчать. Человек здесь является продуктом своей природы. И небо в Норвегии всегда слегка облачно, горизонт затянут влагой. Здесь говорят об улыбающемся, а не смеющемся ландшафте. И люди в Норвегии, подобно природе, только улыбаются». Эта национальная черта составляет, быть может, величайшую прелесть драм Ибсена. Почти в каждой из них встречаются тихие души, таящие в себе глубокие омуты. Герои Ибсена не жалуются и не восторгаются, вообще не выражают уже назревших чувств, а лишь говорят о внутреннем процессе их образования. Слов не много, но каждое является эхом сложного внутреннего разлада, и читателю или слушателю приходится напрягать внимание и многое угадывать. Вот сцена из драмы «Фру Ингер из Эстрота», в которой изображено, как молодая девушка, узнав от матери, что ее возлюбленный раньше соблазнил ее сестру, решается на самоубийство.

Ингер. Знай, Элина, то был Нильс Люкке, кто уложил твою сестру в гроб.

Элина.*(с криком)*. Лючию!

Ингер. Это так же верно, как то, что над нами живет мститель.

Элина. Если так, то да будет небо ко мне милосердно.

Ингер. *(в ужасе)*. Элина!

Элина. Я принадлежу ему перед Богом.

Ингер. Несчастное дитя – что ты сделала?!

Элина. *(глухим голосом)*. Пожертвовала своим сердечным миром. Спокойной ночи, моя мать.

И Элина уходит, чтобы лечь в безвременную могилу, рядом с Лючией.

Такой героический лаконизм предполагает великую силу воли, чувства слишком глубокие, чтобы они могли испариться в пышных речах. Но, говоря о воле, мы касаемся центрального пункта в миросозерцании Ибсена. Здесь гармония между темпераментом писателя, унаследованным им от своего народа, и современным направлением европейской философии и литературы особенно поразительна. Философский идеализм, подготовленный Кантом, логически должен был привести к

проповеди индивидуализма, что действительно и случилось. Начиная с Шопенгауэра и кончая Ницше, все философы нашего века в центре этики ставят идею о самобытной личности, о преобладании воли над другими функциями души. Шопенгауэру волевое начало казалось даже абсолютом, а Ницше видит единственную цель жизни в развитии своей личности до тех пределов, где она становится всеобъемлющей, мировой. С другой стороны, философия эволюции, опираясь на теорию Дарвина о борьбе за существование, тоже должна была признать деятельную борющуюся волю главным фактором человеческого развития.

Торжеству индивидуализма способствовали еще два фактора. Во-первых, политические разочарования Европы, последовавшие за неумеренными надеждами революции. Обаяние представительного начала и парламентаризма исчезло. Всеобщая подача голосов превратилась в своего рода куплю-продажу общественного мнения, а вместе с тем подорвано было обаяние толпы и всего, что связано с общественной жизнью, и таким образом высвободился простор для долго угнетенной личности. А во-вторых, к этому же результату привели нравственно-христианские учения английских и наших писателей, так как нравственность невозможна без личного совершенствования и противоречит культу общественных форм. Из всех этих отдельных течений – исторических, философских и литературных – образовался центральный водоворот, глубокое и пока еще смутное настроение, которое мы называем индивидуализмом. В политике оно привело к анархизму, в искусстве – к поэзии личных настроений, к преобладанию момента над эпохою, впечатлительной личности над типом и характером.

Ибсен, выйдя на дорогу современного искусства, нашел в своем скандинавском характере все задатки для того, чтобы стать понятным в одно и то же время и для Европы, и для своей родины. Могучая воля индивидуальности, дерзновение – все это черты, присущие большинству скандинавов и проявляющиеся на протяжении всей их истории. Норманнские викинги, отправляясь в свои завоевательные походы, руководствовались не столько жаждой грабежа, сколько непреодолимым стремлением выказать свое личное мужество. Вот почему они, послужив ферментом для образования многих государств, сами своего государства не создали и после кипучего проявления силы вдруг непонятным образом притихли и ослабели. Трудно определить, чему больше подчинялся Ибсен: своему ли национальному темпераменту или европейским веяниям, – когда в центре почти всех своих драм поставил идею о верховенстве воли, о борьбе индивидуальности с обществом, но главным образом благодаря проповеди

индивидуализма он в такое короткое время стал во главе европейской литературы, сделался, по выражению Брандеса, современнейшим из современников. Французские натуралисты не уступают ему в дерзновении, но они сами – дети своей эпохи, люди с расшатанной волей, без веры в торжество личности. Русские романисты, проповедуя личное совершенствование, все-таки подчиняют интересы отдельного человека правде народной, мирской. У одного Ибсена его идеи и его характер сливаются в едином аккорде. Можно даже сказать, что и форма его пьес более чем у других художников соответствует их содержанию. Драмы его сами по себе являются памятником человеческой воли, поражают мощным внутренним строением, напоминая по сложности и крепости современные постройки из бесчисленных железных полос.

Северному же темпераменту Ибсена мы обязаны другой чертой его творчества, которую принято называть символизмом. По закону контрастов, так часто наблюдаемому в народной психологии, скандинавы наряду с железной волей отличаются стремлением ко всему неясному, сказочному, фантастическому. Уже в древних сагах мы встречаем имена грозных викингов, таких, как Сигвад Тортсон, Эйдвинд Финдзон и др., которые в то же самое время были искусными скальдами. А впоследствии, когда христианство сковало героический дух скандинавского народа, воля его как бы обратилась вовнутрь души, и молчаливые сыны Севера, живя под своим вечно отуманенным небом, среди грозящих лавинами скал и молчаливых фиордов, сделались мечтателями. По богатству фантазии и разнообразию мотивов мифология скандинавов может быть сравнена только с древнегреческой. Тролли, никсы, ведьмы, эльфы, духи добрые и злые населили сушу и воды. Это тяготение к чудесному не исчезло и доныне, и неудивительно, что впервые скандинавская литература выступила на арену всемирной славы именно в лице сказочника Андерсена. Во всех пьесах Ибсена, столь строго обдуманных и математически правильных, этот сказочный элемент всегда присутствует в некотором отдалении от сюжета и психологии действующих лиц, образуя далекий, туманный фон. Помимо сознательно введенных символов, в драмах Ибсена еще разлит какой-то непроизвольный, стихийный символизм. Читая их, как бы сидишь один ночью в большой темной комнате, за столом, на который падает кружок света из-под абажура лампы. В этом круге все ясно освещено; но там, в углах, бродят тревожные тени, заставляя испуганно оборачиваться и чего-то искать глазами. Открывается драма какой-нибудь сценой из современной жизни, идет разговор, казалось бы самый

обыкновенный, но вы чувствуете там, в глубине, за словами, какие-то неясные очертания и шорохи. Иногда получается впечатление, будто драмы Ибсена разыгрываются на краю пропасти толпою лунатиков. В особенности это жуткое чувство возбуждают героини его драм, эти странные женщины, страстные, но лишенные чувственности, дерзновенные и молчаливые, верные в любви и ненависти, всегда печальные, детски правдивые и готовые на жертвы. Трудно сказать, чем они так влекут и чем так тревожат воображение, но вы их никогда не забудете и по прочтении Ибсена осознаете, что познакомились с новым типом красоты, которого не было ни в античной Греции, ни в средневековой, ни в новой Европе. Ибсен не только окружает своих героинь сказочной таинственностью, но и наделяет их нравственным обаянием, и эта идеализация женщины опять-таки составляет национальную черту норвежцев, которые всегда видели в женщине не врага мужчины, а его вдохновительницу и беспристрастного судью мужской доблести. Сохранился рассказ о Гаральде Светловласом, который влюбился в красавицу Гиду и послал к ней послов, прося руки и сердца. Гида ответила, что она пойдет за Гаральда лишь тогда, когда он завоюет царство. Через двенадцать лет Гаральд сделался королем, и Гида вознаградила его за подвиг, став его женой и королевой. Почти все женщины у Ибсена похожи на эту Гиду, чем его драмы так отличаются от произведении французских натуралистов. Последние, начиная с Бальзака, употребляли все усилия к тому, чтобы развенчать образ идеальной женщины, созданный Средними веками, и низвести женскую любовь на степень животной чувственности, неразлучной с изменой и жестокостью. Нам гораздо ближе и понятнее отношение к женщинам Ибсена.

Столь же близко нам творчество Ибсена еще одной своей стороной: неизменно высоким настроением, верой писателя в свое учительское призвание. И здесь Ибсен является сыном своего народа, всегда серьезного и практического даже в религиозных вопросах. По справедливому замечанию Эргарда, принцип «искусство для искусства» чужд Ибсену. И каков писатель, таковы созданные им характеры. Почти все герои Ибсена воодушевлены идеей о своем особенном жизненном призвании; к ним неприменимы слова поэта: «Жизнь для жизни нам дана»; все они – фанатики своей правды и часто рабы ее. Наиболее близкой по тону к проповеди является драма «Бранд», и биографы рассказывают, что по выходе книги в свет норвежская публика устремилась в книжные магазины с тем же серьезным рвением, с каким прихожане спешат послушать знаменитого проповедника. Только с этих пор и начинается слава драматурга в Норвегии и

Германии.

Но, кроме достоинств, в национальном характере Ибсена скрыты задатки всех его недостатков как писателя. Из них на первое место следует поставить отсутствие в скандинавской натуре чувства гармонии, жизненной полноты. Добрые или злые, сильные или слабые, герои Ибсена всегда отмечены какой-нибудь преобладающей чертой характера, болезненно развившейся в ущерб всем другим. Может быть, в этом следует видеть влияние болезненной северной природы, всегда исключительной, где зима царит две трети года, где лето благодаря свету незаходящего солнца производит в короткий срок растительность более пышную и сочную, чем в умеренной полосе Европы. Все герои Ибсена в известной мере кажутся мономанами, страдающими тихим и неизлечимым помешательством. При их лаконизме, вечной самокритике, при их одержимости идеей о своем жизненном призвании, при постоянном смешении в драмах мира действительного и сказочного, образов реальных и символов это впечатление ненормальности должно быть особенно сильным. И в самом деле, между творчеством Ибсена и непосредственным чувством гармонии европейского читателя стоит глухая стена, и лишь будущее покажет, падет ли она когда-нибудь или совершенно заслонит от нас скандинавского драматурга. В настоящее время Ибсен пользуется в одинаковой мере симпатиями и антипатиями читающей публики. Одни считают его самым глубоким поэтом нашего века; другие отворачиваются от него с тем инстинктивным чувством страха, с каким здоровый человек бежит на свежий воздух из сумасшедшего дома. Одни восхищаются той силой, с которой в его пьесах проводится известная идея; другим же кажется, что из-за идеи в пьесах Ибсена не видно живых людей, что все чувства этих фанатиков индивидуализма представляют не что иное, как бред в полярную ночь. Свое личное впечатление от поэзии Ибсена мы могли бы выразить следующим образом. Всякий раз, когда мы его читаем и близко созерцаем мощный план и глубокий пафос его пьес, мы чувствуем себя невольно покоренными этой необыкновенной силой. Но обаяние ослабевает, как только мы удаляемся от непосредственного соприкосновения с фантазией писателя и созерцаем его творения в памяти. Тогда Ибсен представляется нам то загадочным пастором, то северным колдуном. Чары его тяжелы, им поддаешься против воли. Лишь несколько женских образов нежно светятся среди сумерек его творчества, и если этому скальду суждено вступить в Валгаллу литературного бессмертия, то он, подобно героям скандинавской саги, совершит этот путь на руках Валькирий.

Наряду с чувством гармонии в драмах Ибсена отсутствует и простая, снисходительная любовь к людям. Чем возвышеннее его герои, тем они беспощаднее. Бранд так предан своему сильному богу, что даже отказывает умирающей матери в предсмертном утешении. Нора так решительно устремляется на путь самоусовершенствования и свободы, что бросает своих детей, даже не взглянув на них перед уходом. Нравственный мир Ибсена движется не силой притяжения, а силой отталкивания. «Сильнее всех в мире тот, кто одинок», – восклицает Стокман в последней сцене «Врага народа», как будто мы и помимо нашей воли еще недостаточно одиноки и должны искать одиночества как блага. Доблесть облекает героев Ибсена, как стальные латы, и только в последних своих произведениях, разочаровавшись в прежних беспощадных идеалах, он выказывает жалость к людям. Эти пьесы («Привидения», «Росмерсхольм», «Гедда Габлер») кажутся нам наиболее поэтическими и искренними.

Наконец, последняя черта Ибсена, отделяющая его от нас, заключается в присущем ему рационализме. Сказочная таинственность его пьес не имеет ничего общего с религиозным или философским мистицизмом. Это – эффект освещения, игра светотени, тайна артистического темперамента, а не просветленной мысли или чувства. В идеях Ибсена есть что-то формальное, мнимо смелое, как «последние слова» науки, и столь же преходящее. При всей самобытности Ибсена-художника Ибсен-мыслитель откликался на все модные идеи нашего времени, начиная с учения Шопенгауэра об абсолютном значении воли и теории Дарвина о наследственности, с женской эмансипации и анархизма и кончая самоновейшими увлечениями гипнотизмом, телепатией и даже добродетелью в духе Толстого. Неудивительно поэтому, что сам Ибсен считает все идеи временными и условными. «Ни понятия нравственности, ни формы искусства не вечны», – писал он Брандесу. «Как мало, в сущности, понятий, в которые мы обязательно должны верить. Кто поручится мне, что дважды два не равняется на Юпитере пяти?» Еще резче выражает он эту мысль устами Стокмана: «Как только истина состарилась, она неудержимо стремится сделаться ложью. Да, да, верьте мне или нет, но истинам вовсе не дано жить век Мафусаила, как многие воображают. Здоровая от рождения истина живет в среднем, ну, скажем, 15—16 лет, самое большее двадцать, – дольше весьма редко». Если применить эти слова к истинам, положенным в основу его драм, то они может быть и окажутся верными. В творчестве Ибсена нет единой центральной идеи, нет великой истины, которая могла бы жить вечно или долго. Но, к счастью для славы Ибсена, в его пьесах есть нечто другое, нежели

идеи: в них запечатлен новый тип душевной красоты, хотя болезненной, но более одухотворенной и загадочной, чем все известные доныне. В них вместо развенчанной романтической любви изображены новые идеальные отношения между мужчиной и женщиной; вот почему «Эллида» и «Строитель Сольнес» кажутся нам немаловажными культурными событиями.

Наконец, помимо технического совершенства и реализма, которым долго будут подражать, театр Ибсена замечателен тем, что в нем внешняя интрига уступает место внутренней и прежняя драма страстей и характеров заменена драмой человеческой совести. Таково тройное право Ибсена на бессмертие. И всеми этими достоинствами, а равно и своей быстрой славой он, повторяем, обязан той редкой гармонии, с которой в его деятельности слились два различных начала: национальное и общечеловеческое.

Понятие национальности кажется нам тем общим признаком, по которому можно классифицировать все пьесы Ибсена, разделив их на три больших отдела. Эпоха 1850—1862 годов обнимает драмы из скандинавской истории, написанные не без национальной гордости и даже патриотизма. Ко второй эпохе (1863—1867 годы) относятся две драматические поэмы – «Бранд» и «Пер Гюнт», проникнутые резко сатирическим отношением к норвежскому обществу. Наконец, с 1868 года Ибсен стал писать драмы из современной жизни, имеющие одинаковое значение как для нас, так и для Норвегии. Эти пьесы, самые ценные в репертуаре Ибсена, делятся, в свою очередь, на проповеднические и чисто поэтические.

Мы обратим все наше внимание на драмы Ибсена из современной жизни и лишь вкратце, в связи с немногими данными из его биографии, рассмотрим первые два периода его деятельности.

Глава II

Молодость Ибсена. – «Катилина». – Заведование Бергенским театром. – Исторические пьесы. – «Фру Ингер из Эстрота». – «Северные богатыри». – «Претенденты на корону». – Отъезд Ибсена за границу.

Ибсен родился в 1828 году (год рождения Льва Толстого) в небольшом, но богатом приморском городе Шиене. Отец его был норвежец с примесью шотландско-немецкой крови, мать происходила из немецкой семьи. Этому обстоятельству биографы Ибсена придают большое значение, находя, что он унаследовал от шотландских родственников дух строгого пуританизма и стремление к идеальному, а от немецких – любовь к отвлеченному мышлению; примесью чужой крови объясняют они, сверх того, скитальческий нрав Ибсена и космополитизм, позволивший ему провести вне отчизны все зрелые годы жизни. Родители его были состоятельные люди, что очень много значило в маленьком городке, где общество делилось на две касты, почти не соприкасающиеся одна с другой, – на аристократию и плебеев. Связанный родством с большинством богатых местных семейств, его отец, Кнут Ибсен, любил принимать у себя гостей, вел открытую жизнь, привлекая людей своим веселым характером, подчас не лишенным сатирической едкости. Мать Ибсена отличалась замкнутостью и молчаливостью. О детских впечатлениях поэта говорится в его письме, из которого приводим некоторые отрывки. «Наш дом, – пишет он, – находился перед церковью, замечательной своей лестницей и высокой башней. Справа от церкви располагалось лобное место, а слева – здание думы с тюрьмой и помещением для сумасшедших. Четвертую сторону площади занимали латинская и гражданская школы. Церковь свободно стояла посередине. Таков был первый вид на мир Божий, открывшийся моим глазам. Всюду здания; полное отсутствие зелени и свободного ландшафта. Но в воздухе над этим четырехугольником из камня и дерева весь день стоял глухой и грозный ропот Лангефоса, Клостерфоса и многих других водопадов; сквозь этот шум прорывались режущие звуки, похожие то на плачущий, то на стонущий женский крик. То были сотни лесопилок, работавших подле водопадов. Когда я позже читал о гильотине, я всегда думал об этих лесопилках. Церковь, без сомнения, считалась самым красивым зданием в городе. Мое внимание особенно приковывал к себе белый толстый ангел, который всю неделю висел высоко под сводом, с чашей в руках, а в воскресенье, при крещении детей, нежно к нам спускался. Но

еще больше, чем белый ангел в церкви, занимал мое воображение черный пудель, живший наверху башни, где сторож по ночам выкрикивал время, у этого пуделя были кроваво-красные глаза, и он не часто являлся напоказ. В сущности, насколько я знаю, явился он один раз. Это было в ночь под Новый год, как раз в то время, когда сторож, высунувшись в слуховое окно башни, возвестил первый час. Тогда сзади по башенной лестнице поднялся черный пудель и молча вперился в сторожа своими сверкающими глазами. Больше он ничего не делал, но сторож в ту же минуту упал через окно на площадь, где прихожане, отправляясь рано на церковную службу, нашли его мертвым. После той достопамятной ночи сторож никогда больше не возвещал жителям Шиена о времени в слуховое окно башни. Этот случай со сторожем и пуделем произошел, в сущности, за пределами моей памяти. Потом я не раз слышал рассказы о подобных происшествиях, случавшихся в прежнее время и в различных других норвежских церквах. Это слуховое окно башни сохраняло для меня, пока я был ребенком, особенное таинственное значение, и с ним связано мое первое сохранившееся в памяти сознательное впечатление. Однажды днем няня моя поднялась со мной на башню и посадила меня в слуховом окне, разумеется, крепко держа сзади руками. По сей день ясно помню, как я был поражен, глядя на прохожих сверху и видя их шляпы. Я заглянул и в наш собственный дом, увидел оконные рамы, занавеси и мою мать, стоявшую у одного из окон. Мой взгляд проник даже через крышу во двор, где стояла у стойла наша буланая лошадь, обмахиваясь хвостом. На дверях висело ведро из белой жести. Вдруг перед домом поднялась суматоха, беготня; по направлению к нам стали махать руками, и девушка быстро меня схватила и побежала вниз. Того, что произошло потом, я почти не помню. Но после мне рассказывали, что мать моя, увидев меня в окне, громко вскрикнула и, по обычаю того времени, упала в обморок; а когда меня к ней принесли, плакала и целовала меня. После, мальчиком, проходя по площади, я всегда бросал взор на окно в башне. Мне казалось, что между мной, этим окном и церковным пуделем существует какая-то таинственная связь». В том же письме Ибсен сообщает некоторые подробности о находившихся перед его домом позорном столбе, тюрьме и келье для сумасшедших. Биографы придают большое значение всем этим мрачным предметам; окружавшим поэта с детства, полагая, что Ибсен отчасти им обязан своей любовью ко всему мрачному и чудесному. Не придавая подобного значения этой обстановке, мы привели отрывок из воспоминаний Ибсена, чтобы показать, что поэт уже в

раннем детстве за самыми простыми предметами видел сказочный, страшный фон. Обыкновенное слуховое окно на церковной башне в его рассказе кажется нам символом чего-то значительного и таинственного. Позже он таким же образом изображает жизнь своих героев и природу своей страны.

Весьма важно для последующего развития поэта то обстоятельство, что Шиен с давних пор отличался религиозностью и может быть назван очагом норвежского пиетизма. В детстве Ибсена там прославился своими проповедями известный Ламмерс, положивший начало религиозному движению, охватившему потом и другие города Норвегии. Вероятно, детским воспоминаниям того времени Ибсен обязан первой идеей своего «Бранда».

Благосостоянию его родителей скоро наступил конец. Когда поэту было восемь лет, отец его обанкротился, должен был оставить город и переехать в бедное, запущенное поместье. Перемена положения сильно отозвалась на жизни семьи, привыкшей к роскоши, и рано внесла озлобление в душу Генрика, старшего из детей. С тех пор в его характере начинают обозначаться черты, впоследствии наложившие печать на всю жизнь поэта: нелюдимость, боязнь общества, любовь к одиночеству. В то время когда его младшие братья играли на дворе, он уединялся в каморке подле кухни и надолго там запирался не только летом, но и среди зимы, в самые страшные морозы. «Нам, прочим детям, – пишет его сестра, – он тогда казался недостаточно любезным, и мы делали все от нас зависящее, чтобы мешать ему, швыряли камнями и снежками в стены и двери. Мы непременно хотели, чтобы он с нами играл. Часто, потеряв терпение от наших приставаний, он раскрывал дверь и выбегал к нам. Но дело кончалось мирно, так как Генрик не отличался физической ловкостью и насилие было чуждо его характеру. Разогнав нас, он возвращался в свою каморку». Занятия молодого отшельника были крайне своеобразны. То он рассматривал старинные морские книги, сохранившиеся у его отца, то занимался фокусами, которые потом, с разрешения родителей, показывал перед обществом гостей. И здесь нельзя не видеть рано проснувшейся в нем любви к таинственному и страшному, желания изумлять и пугать, которое является не последним мотивом его зрелого творчества. Помимо фокусов, он посвящал свои досуги рисованию или вырезывал из папки фигурки, из которых составлял различные группы людей, как будто разговаривавших между собой. То были первые сценические представления будущего драматурга.

Когда Ибсену исполнилось четырнадцать лет, родители его

вернулись в Шиен и отдали его в реальную школу, которая содержалась двумя кандидатами теологии. Товарищи Ибсена рисуют нам его тихим мальчиком с удивительными глазами, имевшим особую склонность к занятиям историей и религией. Целыми часами сидел он молча, с учебником и с Библией, в которой проверял приведенные цитаты. «Припоминается мне, – пишет один из этих товарищей, – какая тишина наступила в классе, когда Ибсен, тогда четырнадцатилетний мальчик, стал читать свою письменную работу, в которой рассказывал об одном виденном сне приблизительно в следующих словах: „При переходе через горы мы устали и были объяты испугом среди внезапно наступившей темноты. Как некогда Иаков, мы легли спать, положив головы на камни. Мои спутники тотчас заснули, но я не мог сомкнуть глаза. Наконец усталость победила меня, и вот во сне предстал передо мною ангел со словами: „Встань и следуй за мной!“

– Куда поведешь меня среди этой темноты? – спросил я.

– Идем, – сказал он, – я должен показать тебе зрелище, – человеческую жизнь, какая она есть в действительности.

Тогда я, полный ужаса, последовал за ним. И он повел меня вниз по гигантским ступеням, покуда скалы не встали над нами мощными сводами. Нашим взорам открылся обширный мертвый город со всеми печальными следами разрушения и тлена, целый мир, полный трупов, уничтоженный властью смерти, – бледное, увядшее, потухшее могущество!.. Над ним еле брезжил свет, похожий на тот, который на кладбище отбрасывают церковные стены и белые памятники. И я увидел в более сильном освещении бледные скелеты, наполнявшие темное пространство бесконечными рядами. Холодный ужас наполнил мою душу при этом зрелище, и, стоя рядом с ангелом, я услышал:

– Здесь, ты видишь, все суета!

Тогда послышался шорох, как будто от первых ударов начинающейся грозы, тысячеголосый легкий вздох, который вырос и окреп в ревущую бурю, так что мертвые задвигались, простирая ко мне руки, и я с криком проснулся, покрытый холодной росой полуночи“.»

Но вот поэту исполнилось 16 лет, и вследствие плохого положения семьи он должен был уехать и сам подумать о заработке и воспитании. Поселился он в Гримстаде, тоже приморском городке, но еще меньшем, чем Шиен, где поступил помощником в местную аптеку. Между этим ранним занятием поэта, заставившим его иметь дело с ядами и готовить пилюли для своих сограждан, и его будущей деятельностью как одного из самых беспощадных сатириков и самых смелых отрицателей

нашего века нельзя не видеть роковой, символической связи. Работа в аптеке приучила его к той педантической аккуратности и предусмотрительности, следы которых мы видим в планах всех его драм. В этом маленьком городке, среди мелких будничных интересов, в Ибсене без всякого постороннего влияния, сам собой сказался темперамент агитатора и сатирика. Он жадно прислушивался к европейским событиям, а в то время в Европе разыгрывалась революция 1848 года. Аптека в Гримстаде служила как бы клубом для местных жителей, и часто аптекарский помощник поражал и пугал своих мирных слушателей смелыми и резкими суждениями. В провинциальной тиши написал он восторженную оду к венгерцам, боровшимся за свою свободу, целый цикл сонетов к шведскому королю Оскару, побуждая его стать во главе армии и поспешить на помощь шлезвиг-голштинцам. Впоследствии в предисловии к «Катилине» Ибсен выражает радость по поводу того, что эти стихи не появились в печати. Не желая всю жизнь оставаться аптекарем, он решил подготовиться к медицинскому экзамену, урывая из своего рабочего времени часы для занятий, а из последних – мгновения для стихов. Между прочим, он для латинского экзамена прочел «Катилину» Саллюстия и речи Цицерона против Катилины, и это первое чтение так его зажгло, что через три месяца уже была готова большая историческая драма «Катилина».

О своей работе Ибсен сообщил двум товарищам, и один из них, Скюлерюд, так уверовал в его талант, что поехал с рукописью драмы в Кристианию, где напечатал ее за свой счет, так как дирекция театров и издатели вежливо отказались принять ее. Пьеса имела некоторый успех среди студенческих кружков, но критика отнеслась к ней сурово, и книга разошлась всего в количестве 30 экземпляров. Вскоре, переехав сам в Кристианию, Ибсен в тяжелую минуту жизни продал остаток издания лавочнику в качестве оберточной бумаги. Через 25 лет, вернувшись из-за границы, он вспомнил о своей юношеской драме и переделал ее, снабдив издание предисловием, из которого мы почерпнули приведенные подробности. Вот что он между прочим пишет: «Содержание пьесы в частностях я почти забыл. Но, сызнова прочитав ее, я, однако, нашел, что она содержит много такого, что я бы еще и теперь мог признать своим, если принять во внимание, что это моя первая работа. В туманных очертаниях в ней встречается уже то, что послужило содержанием моих следующих работ: противоположность между силой и желанием, волей и возможностью, человечеством и личностью, трагическим и комическим. Поэтому я решился приготовить новое издание и представить его публике в качестве

юбилейной работы. Но я, конечно, не мог оставить без поправок старое издание. Оно, как я уже заметил, содержит лишь неготовую и беспорядочную концепцию, нечто вроде необработанного плана. Прочитав его, я ясно вспомнил то, что первоначально вставало перед моим мысленным взором, и к тому же я заметил, что форма почти нигде не удовлетворяет моим первоначальным намерениям. Поэтому я решился вполне переработать свою юношескую драму так, как я бы должен был сделать 25 лет тому назад, если бы имел достаточно времени и жил в более благоприятных условиях. Но что касается мысли, представлений и развития пьесы в целом, то во всем этом я ничего не изменил, – пьеса осталась первоначальной и только является перед читателем в более законченной форме».

Несмотря, однако, на уверения поэта, что переработка его касалась только формы, мы, не имея перед собою первого издания, не можем решить, что принадлежит юношескому замыслу и что – плод позднейшей переделки. «Катилина» в ее настоящем виде – единственная пьеса Ибсена, написанная в романтическом стиле, с многословными монологами, лишенная действия и не приспособленная к сцене. Но все же и в замысле, и в отдельных сценах сказываются все особенности драматурга. Прежде всего, центром пьесы является не историческая интрига, а психологический разлад в душе героя. Катилина, возмущенный упадком гражданских добродетелей Рима и порабощением граждан сенатом, жаждет подвига, но в то же время ищет опьянения в любовных интригах, хотя любит жену и пользуется семейным счастьем. В одной из самых зрелых своих пьес, в «Росмерсхольме», Ибсен подробно развивает мысль, что общественный деятель должен быть чист перед своей совестью. В «Катилине» эта мысль уже воплощена, хотя неясно. И достойно внимания, что она явлена в пьесе не в голом виде, а искусно сплетена с интригой. Весталка Фурия, в которую влюбляется Катилина, прежде чем отдаться ему, требует клятвы, что он будет мстить соблазнителю ее сестры. Уже дав эту клятву, он узнает, что соблазнитель этот называется Катилиной. Сам же он до сих пор был известен Фурии под именем Люция. Таким образом грех молодости обязывает его мстить себе самому и ненавидеть себя. Фурия, узнав в нем Катилину, делается злым духом его жизни и толкает его к погибели. Удивительно, что молодой драматург, почти ничего еще не читавший, не знавший даже драм Эленшлегера, в первой своей работе стал выше исторического сюжета, придав ей общечеловеческий, символический характер. В смысле сценическом драма страдает длиннотами. После поражения, нанесенного Катилине римским войском, сюжет

исчерпан. Но в драме имеется заключительная сцена, которую Вазениус справедливо называет психологическим эпилогом. В ней добродетельная Аврелия и зловещая Фурия, как добрый и злой гении жизни, борются за душу Катилины. Он убивает Аврелию и сам падает от руки Фурии. Но смертельно раненная Аврелия мирится с ним, и в конце пьесы добро и любовь торжествуют. Трудно определить, кому, в сущности, поэт более сочувствует, кроткой ли и преданной Аврелии или мстительной Фурии, потому что мотивом мести является попранная справедливость. Фурия любит и ненавидит Катилину, воля которого колеблется между добром и злом. Но, преступив против безусловной нравственности, он должен погибнуть, а Фурия только воплощает им самим созданную судьбу. Замечательно, что в заключительной сцене «Катилины» уже присутствуют те два основных женских характера, к изображению которых Ибсен будет часто возвращаться, бесконечно разнообразя их, но не отступая от главных черт. Впрочем, повторяем, мы не уверены, что эта сцена написана юношей, а не зрелым поэтом.

Кроме «Катилины», сохранилась целая тетрадь лирических стихов, написанных Ибсеном в Гримстаде. В некоторых из них уже намечены будущие настроения поэта. Наиболее замечательными кажутся нам воспоминания о бале. Поэт рассказывает, как после долгого искания идеальной красоты он на балу увидел пару прекрасных глаз и тотчас был представлен той, которая его пленила. Он танцует с нею и с восторгом восклицает: «Что значит борьба и обман целой жизни перед таким часом!» – и вслед за тем прибавляет: «Судьба! Отними у меня этот избыток счастья! Не дай этому часу осквернить продолжением. Я нашел ее, – чего же более?» Это искание в любви не счастья, а лишь прекрасной возможности воспоминаний со временем ляжет в основу таких драматических перлов, как «Комедия любви» и «Эллида». Личный характер поэта в это время вполне образовался. Мы уже видим его под той маской мрачной отчужденности и насмешливости, которой он больше никогда не снимет. Одна дама, жившая тогда в Гримстаде, рассказывает, что Ибсен казался им загадкой за семью печатями. Он производил на всех впечатление мрачное, серьезное, почти жуткое. Некоторые из ее подруг пытались стороной узнать, что скрывается в душе этого удивительного юноши; другие видимо его боялись.

В 1850 году Ибсен переехал в Кристианию, где поступил в знаменитую школу Хельтберга, в которой товарищами его были почти все будущие знаменитости Скандинавии: Бьернсон, Гарбург, Юнас Ли, Винье. В стихотворении «Старый Хельтберг» Бьернсон, описывая своих товарищей, между прочим говорит:

«Возбужденный и сухой, бледный, как мел, притаясь за своей огромной черной как смоль бородой, сидел Генрик Ибсен». В Кристиании он поселился со своим другом Скюлерюдом, и какова была в материальном отношении жизнь поэта, мы уже знаем. Экзамен Ибсена прошел не особенно блистательно (уже впоследствии он получил титул доктора философии honoris causa[1]). Но зато его ждала в Кристиании первая сценическая удача. В 1850 году, 26 сентября, в первый раз была дана на сцене его драма «Богатырский курган», выдержавшая три представления, – для того времени большой успех. Пьесу эту, составленную по образцу северных трагедий Эленшлегера, хотя в более уверенном тоне, Ибсен впоследствии отказался издавать. Вместе с тем молодой драматург отдался публицистической деятельности и в сотрудничестве с Боттен-Хансеном и Винье основал в 1851 году политическую еженедельную газету, в которой едко вышучивал не только консервативную партию, но и оппозиционную. Из всех его политических сатир того времени самой выдающейся биографы считают пародию на «Норму». Но газета, приобретшая сто подписчиков, должна была вскоре прекратить свое существование. Через год основатель театра в Бергене известный Уле Бюлль предложил Ибсену место директора этого театра и для ознакомления с современным состоянием искусства рекомендовал ему совершить путешествие в Копенгаген и Дрезден. Там, несмотря на расцвет романтизма, уже подвизались великие реалисты Гедт и Дависон. Знакомство с актерами и литераторами, чтение европейских и датских драматургов, а в особенности заведование театром и изучение сценической техники благотворно подействовали на развитие его таланта. Ибсен всецело отдался национальному движению, в то время охватившему лучшую часть норвежской молодежи. До 1848 года Норвегия находилась под культурным влиянием Дании. Но национальное движение, охватившее всю Европу, сообщилось и Северу. В Бергене и Кристиании были созданы норвежские театры. Норвежские актеры стали вытеснять датских; норвежский диалект сделался обязательным для писателя, хотя, в сущности, он отличается от датского не больше, чем у нас говор двух соседних губерний. Движение это было так сильно, что под его влияние подпал даже Ибсен, по природе враг тесных горизонтов. Впрочем, для Ибсена национальный патриотизм был равносилен стремлению к развитию индивидуальности. Прежде чем стать самим собою, он желал, чтобы его народ нашел сам себя в истории и в искусстве. Все, что писал Ибсен в Бергене (а он ежегодно ко 2-му января представлял по новой пьесе), было почерпнуто им из истории Норвегии или из древних

скандинавских саг. Внутреннего противоречия между этими и следующими пьесами Ибсена нет. Эти пьесы должны быть рассматриваемы как ступень развития поэта. Тем не менее национальные тенденции делают их исключительными, и если бы Ибсен застыл в этой национальной манере, слава его не вышла бы за пределы Норвегии и Дании. Таких пьес мы насчитываем шесть: «Иванова ночь», «Фру Ингер из Эстрота», «Пир в Сульхауге», «Улаф Лильекранс», «Северные богатыри» и «Претенденты на корону»[2]. Из них две: «Иванова ночь» и «Улаф Лильекранс» – не были напечатаны, а «Пир в Сульхауге» – пьеса слишком незначительная, чтобы на ней остановиться. Мастерство и слава Ибсена начинаются с «Фру Ингер из Эстрота», представленной 22 января 1855 года. Как это всегда бывает у Ибсена, каждая его новая пьеса внутренне связана с предыдущей. Так и в драме «Фру Ингер из Эстрота» повторяются некоторые мотивы «Катилины». И здесь герой пьесы является соблазнителем двух сестер, о чем вторая узнает слишком поздно для себя. Сходство с «Катилиной» заметно и при взгляде на характер героини пьесы, Ингер, трагическая судьба которой обусловлена разладом ее воли. Сильная своим богатством и влиянием, Ингер еще в молодости дала обет сражаться за свободу Норвегии против датчан и шведов. Но исполнению обета помешала ее любовь к сыну, отнятому в детстве шведами и охраняемому ими в качестве заложника. Вот почему, вопреки желанию народа, она вместо открытой борьбы с врагами вступает на путь компромиссов и дипломатических уловок, выдает дочерей замуж за датских рыцарей и наконец, вследствие трагического стечения обстоятельств, сама является причиной смерти своего сына, думая, что убивает его соперника. Но это психологическое содержание драмы, исполненное большой силой также и благодаря сохранению единства времени и места, парализуется историческими и патриотическими тенденциями, так что для нас пьеса имеет значение лишь настолько, насколько в ней впервые проявляется великое сценическое мастерство Ибсена, уменье рисовать характеры и вести интригу. Французские критики, верные шаблонам собственной литературы, называют «Фру Ингер» и другие национальные пьесы Ибсена романтическими. Мы с этим не согласны. Если можно исторический сюжет разработать правдиво, то «Фру Ингер» должна быть названа чисто реалистической драмой. Мрачный колорит эпохи, дикий, порывистый характер тех людей, сила языка, быстрота действия соблюдены в совершенстве. Исследователи норвежской литературы указывают на отступления от исторической правды. Но дело, конечно, не в деталях, а в общем колорите.

После пяти лет заведования Бергенским театром Ибсен в 1857 году вернулся в Кристианию, окончив «Северных богатырей», – свою лучшую историческую драму, сильную, краткую, быструю, словно вылитую из стали, созданную как бы в укор современному обществу. Психологический мотив пьесы опять примыкает к вопросу о человеческой воле, который волновал Ибсена всю жизнь. Сигурд Могучий, первый викинг своего времени, заключил братский союз с благородным, но менее сильным Гуннаром, – союз, несколько похожий на славянское побратимство. Оба они попали в Исландию, к викингу Эрнульфу, в доме которого вместе с его родной дочерью, кроткой Дагнией, живет приемная дочь Йордис, которую он взял на воспитание, убив ее отца. Йордис, подобно Фурии, является женщиной могучей воли, дерзновенной и неукротимой. Оба рыцаря в нее влюбляются. Но Гуннар первый открывает свое чувство, и Сигурд по долгу дружбы обещает ему помочь, изменяя таким образом самому себе, следствием чего становится трагическое положение его и всех прочих действующих лиц. Мы узнаем основную идею Ибсена, которую можно выразить словами: «Будь всегда верен самому себе и ничем не жертвуй ни дружбе, ни любви». Эту мысль поэт выразил в одном из писем к Брандесу, однажды пожаловавшемуся ему на отсутствие друзей. «Друзья, – пишет Ибсен, – кажутся мне слишком дорогою роскошью. Кто расходует свой духовный капитал, оставаясь верным своему призванию и жизненной миссии, у того уже не остается больше средств, чтобы иметь друзей. Мы слишком дорого уплачиваем за дружбу не тем, что мы делаем ради дружбы, а тем, чего из внимания к ней не совершаем. Во имя дружбы погибает в нас много душевных всходов. Я сам это пережил, и вот почему за мною остается часть жизни, когда я не успел сделаться самим собой». Благодаря дружбе и Сигурд изменяет самому себе и ведет жизнь, полную компромиссов, женившись на доброй, но чуждой его душе Дагнии. Равным образом и Гуннар не знает счастья со своей Йордис, которая впоследствии находит возможным отомстить и приемному отцу, и мужу своему, и любимому ею Сигурду. Подробности драмы и почти все действующие лица заимствованы из знаменитой «Саги о Вольсунгах», имеющей много общего с «Нибелунгами», с тою, однако, разницей, что у Ибсена действие глубже обосновано. Тем не менее и в этой пьесе психологический мотив не обозначен с достаточной ясностью и как бы подернут туманом скандинавской легенды. Поэт думал не о том, каковы бывают люди или страсти, а больше о том, каковы были древние скандинавы и чем они отличаются от современных норвежцев. К разряду исторических пьес относятся и

«Претенденты на корону», хотя они были лишь задуманы в эту эпоху, а написаны пять лет спустя. Вопреки обыкновению Ибсена, эта пьеса создана им в чрезвычайно короткий срок, всего в две недели, и в смысле техники является одной из слабейших. В середине драмы интрига действия почти иссякает и поддерживается лишь благодаря новым, вводным, мотивам. Но, помимо верности историческому сюжету, драма эта важна тем, что в ней впервые вопрос о верховном значении воли приводит к изображению положительного типа. В «Катилине», «Фру Ингер» и «Северных богатырях» герои с раздвоенной волей сами создают свою погибель. Но из этих драм не видно, какова сила цельной, чуждой разлада воли. В «Претендентах на корону» два главных действующих лица – Хокон и Скуле – воплощают: первый – цельную индивидуальность, второй – волю, разъеденную внутренними сомнениями. В столкновении этих начал, борьбе и победе цельной индивидуальности заключается идея пьесы. Хокон сильнее не своим королевским происхождением (оно до конца остается невыясненным), не численным перевесом сторонников (на поле битвы его войско терпит поражение), но непоколебимой уверенностью в своем призвании, своими гордыми королевскими стремлениями, своим желанием объединить разрозненные племена Норвегии в одно цельное государство. Скуле же погибает, поскольку у него нет жизненного призвания. Он даже пытается украсть у соперника его замысел, «усыновить» его, потому что, по выражению скальда, только бездетные родители могут усыновлять чужих детей. Сам же замысел Хокона психологического значения не имеет, а только историческое или, вернее, патриотическое. Мысль об объединении Норвегии, конечно, зародилась в душе Ибсена как отражение национальных стремлений, охвативших всю Европу после февральской революции. И здесь, как и в других исторических пьесах, психологический момент заслонен национальным. Поэт не поднимается выше избранного исторического сюжета. В этом отношении «Катилина» превосходит остальные исторические пьесы Ибсена. Но «Претенденты на корону» являются его последней национальной драмой. Отныне он вдохновляется только психологическими и философскими сюжетами, и если остается национальным до конца, то лишь в силу врожденных свойств темперамента и нервной организации.

Насколько Ибсен в рассматриваемую эпоху жил национальными интересами, видно из его деятельности в Кристиании. Борьба молодой Норвегии против датского влияния в то время достигла апогея. Национальная партия с Бьернсоном

во главе требовала удаления из театра всех датских актеров и замены их норвежскими, прибегая к таким средствам, как освистывание талантливых датчан. В это время вернулся в Кристианию Ибсен и вместе с Бьернсоном основал «Норвежское общество» – национальный союз, который выступил против всякого иностранного влияния и в литературе, и в живописи. Но если Ибсен на время заболел национальным оптимизмом, то он вскоре и выздоровел от этой болезни. Такому кризису много способствовала его жизнь в Кристиании, полная борьбы и разочарований. «Северные богатыри», принятые на сцену Кристианийского театра, долго не ставились под разными предлогами, и автор вынужден был сперва напечатать драму. Отношение критики к Ибсену обострялось с каждой новой пьесой. Он отошел в тень как раз в то время, когда его соперник по литературе Бьернсон сделался всеобщим любимцем. Нам теперь странно читать, что «Северные богатыри» были поставлены неизмеримо ниже рассказов из крестьянской жизни Бьернсона. Да и вообще это соперничество между первоклассным гением и средним талантом кажется нам непонятным. Но первые успехи Бьернсона, писателя с экспансивной натурой, буйного, хотя и благодушного патриота, сентиментального и доступного пониманию средней публики, принесли много горечи мрачному, всегда протестующему, ищущему новых путей Ибсену. Биографы даже полагают, что в «Претендентах на корону» Ибсен запечатлел свое соперничество с Бьернсоном, изобразив самого себя в образе Хокона. На каждую новую его пьесу критика обрушивалась с непонятным озлоблением, как будто уже предчувствуя в молодом драматурге будущего разрушителя всех современных идеалов и одного из пророков «третьего царства». Всего более досталось ему за «Комедию любви», написанную до «Претендентов на корону», но по своей идее уже примыкающую к общественным пьесам Ибсена, вследствие чего мы ее разберем после. Возмутилась не только литературная критика, но и само общество, так что, когда Ибсен вслед за Бьернсоном, получившим писательскую пенсию, тоже обратился с просьбой о субсидии, один из университетских профессоров в своем отзыве заявил, что лицо, написавшее «Комедию любви», заслуживает не субсидии, а палок. Денежные обстоятельства Ибсена, женившегося в 1857 году, были также плачевны. Норвежский театр обанкротился. Гонорары за печатание пьес были более чем жалкие. Так, за «Комедию любви», большую пьесу, написанную в стихах, он получил всего около 225 руб. Нужда поэта дошла до того, что друзья его подумывали об исходатайствовании ему места таможенного чиновника. Ко всем этим личным мотивам озлобления против Норвегии вскоре

присоединились другие, более глубокие. Вспыхнула датско-немецкая война, и норвежское правительство и общество выказали постыдное бездействие. Ибсен, обращавшийся в 1848 году к шведскому королю с сонетами, в которых призывал его помочь теснимым венгерцам, теперь взирал на политику своей родины в негодующем безмолвии, и целью всех его стремлений сделалось бежать поскорее из Норвегии, уйти из Кристиании, которую он называл своим гробом, спасти свой гений, свой «королевский замысел». Вторично обратился он с просьбой о пособии, которое после долгих колебаний наконец было ему назначено. В 1864 году Ибсен покинул Норвегию, чтобы через много лет вернуться первоклассным драматургом с европейской славой. Он уехал в Рим, откуда вскоре прислал свои философско-драматические поэмы «Бранд» и «Пер Гюнт».

Глава III.

Драматические поэмы «Бранд» и «Пер Гюнт». – «Кесарь и галилеянин»

Драматическая поэма «Бранд» – образчик первоначальной проповеднической манеры Ибсена, когда идея преобладает над реальным содержанием. Молодой священник по имени Бранд, кончив образование, возвращается на родину, исполненный гордых, болезненных мечтаний. Родина эта – далекий Север, мрачный уголок на берегу фиорда, среди бесплодных скал, заслоняющих свет солнца, под вечными льдами. Мечтает Бранд о перерождении человечества посредством внутреннего подвига и борьбы за правду. В первой же сцене он объявляет свой девиз: «Все или ничего!» Кто, служа правде, отдает ей девять десятых имущества, не лучше того, кто ничего не дает; кто отдает лишь имущество, а не жизнь, не поднялся к совершенству ни на одну ступень; суд правды неумолим, он ничего не прощает, он признает или отвергает, – нет середины. Слова Бранда дышат необыкновенной силой; короткие стихи искрятся и горят, точно молот бьет по кремню.

«Нет на земле слова, – восклицает Бранд, – которое бы так часто превращалось в ложь, как словечко „любовь“; оно тайно вползает в усталую душу и убивает ее слабые порывы; если дорога крута и тяжела, то во имя любви можно идти назад; на нее можно надеяться, ступая по широкому пути разврата; кто мечтает о великом, но не хочет трудиться, достигает всего при помощи любви и милосердия, и любовью же, как пластырем, покрывается язва порока».

С такою же страстностью разбивает Бранд другую святыню нашего времени – идею гуманности.

«Гуманность – вот боевой клич, лозунг трусости! Бессильным душам пигмеев человек кажется прежде всего гуманистом!» Бранд больше понимает ложь земную, чем высшую правду. Бранд не средневековый аскет, не повторение Савонаролы или Кальвина; это не фанатик правды, а психопат правды. Воля его не расшатана, чувства здоровы, но ум отравлен сомнениями века. Он разрушает, не создавая, оттого вся его деятельность завершается катастрофой.

В деревню свою Бранд является во время голода, когда местный фогт раздает нуждающимся хлеб. Он обращается к ним с речью, дерзкой до безумия, он вслух радуется их горю:

«Вам Бог оказал особую милость; он распалил мукой вашу кровь, ужасом разбудил ваш дух, пославши вам великую нужду…

Вам помогать – значило бы принести вам смерть. Благородный народ, как бы он ни был мал, возрождается для жизни в нужде и горе; притупившийся дух заостряется, как у сокола, и уже не обращен более на низменные потребности; обессиленная воля хватается за меч и победоносно бросается в битву…»

Понятно, какое действие могли произвести эти слова на голодную толпу людей, которых и в счастливый год неблагодарные скалы еле вознаграждают за упорный труд. Они хотят прогнать Бранда камнями и ножами, но в это время прибегает женщина и рассказывает, что по ту сторону фиорда ее муж, обезумев от голода, вонзил нож в собственного ребенка, потом пришел в себя и теперь борется между жизнью и смертью. Бранд требует лодку, несмотря на бурю, хочет переплыть на тот берег и только ищет помощника. Долго никто не решается; наконец молодая девушка Агнес, побежденная величием поступка Бранда, бросается за ним в лодку. Агнес становится женою Бранда; крестьяне, пораженные его подвигом, просят его остаться у них священником. Бранда манит в шумные города, в большой свет, где он найдет исход своим силам, где он скажет миру новое слово и похоронит его старых богов. Но строгий к другим, Бранд беспощаден к себе самому. «Все или ничего», во всякую минуту человек должен быть готов жертвовать всем, – и Бранд жертвует своими гордыми мечтами о великом будущем, принимает предложение земляков и поселяется с Агнес среди голых скал, в лощине, где не видно солнца, вблизи мертвящего дыхания фиельда и фиорда. Внешние обстоятельства жизни – ничто. «Все скрыто внутри человека, – говорит Бранд. – Кто там борется, тот побеждает; собственное сердце – вот мир, открытый перед нами; там должно быть укрощено себялюбие, там должен возникнуть новый человек».

Проходит три года. У Бранда растет сын Альф – единственная отрада его и Агнес в их суровой жизни. Невдалеке, среди гор, живет мать Бранда, женщина богатая и жадная. Бранд с нею не видится; он заявил ей, что придет исповедать ее, когда приблизится час ее смерти, только если она откажется от своих стяжаний и отдаст все имущество, чтобы голою лечь в гроб. И вот местный врач проходит мимо дома Бранда и сообщает, что старуха лежит при смерти. Бранд не двигается с места и ждет вестника. Тот наконец прибегает и кричит: «Иди скорее!» – «Знаю, – отвечает Бранд, – но что она поручила тебе сказать?» – «Она сидела, скрючившись, на своей постели и кричала хриплым голосом: „Скорей за священником! Бегите! Половину имущества отдаю за исповедь!“» И Бранд делает шаг назад: «Половину! Только половину!..» Через несколько минут прибегает другой

вестник: «Девять десятых предлагает она тебе!» – «Не все!» – «Нет». – «Вы знаете мое слово: нет ей священника, нет исповеди!» Наконец приходит доктор, сообщает, что старуха умерла, не примиренная с Богом, и укоряет Бранда в негуманности. Бранд обрушивается на идею гуманности приведенными выше словами и, оставшись один, восклицает: «В этот священный час на земле своей родины я хочу сохранить твердость в битве, бестрепетно глядеть врагу в очи. Сам Бог вложил в мою руку меч, пробудил мой гнев, указал мне путь».

Могучее и болезненно-странное впечатление производят и поступки, и слова Бранда. Чувствуется большая сила, направленная в пустоту, сама себя пожирающая. Как удивительно звучат слова о битве, о враге, о мече, о гневе здесь, среди неприветливых скал, где общий враг – природа, где радостей, как и солнечного света, и без того мало. И кому предлагается этот грозный выбор: «Все или ничего!» – умирающей матери-крестьянке! И почему она, видя приближение смерти, отдает девять десятых, а не все имущество? Если бы каждое слово поэмы не дышало такою искренностью, можно бы сказать, что ее содержание измышлено, надумано для идеи. Жестокая, болезненная идея в самом деле первенствует над содержанием, но и последнее не надумано, а возникло, как быстрый горячечный бред, полуреальный, полусимволический. Искренность чувства и смелость мысли покоряют читателя и не дают опомниться.

Доктор в то же время осматривает ребенка Бранда и объявляет, что здесь, вблизи льдов, он скоро зачахнет, что нужно спешить, бежать на юг. Бранд тотчас решается покинуть родину, и Агнес торопится исполнить его решение. Тогда доктор, говоривший о гуманности, поступает сам весьма негуманно и бросает Бранду упрек в том, что он был строже к своей матери, чем к самому себе. Тут же крестьянин открывает Бранду, как дорог и необходим он стал для жителей деревни: с ним они потеряют бодрость и веру. Бранд решается принести в жертву своего сына. Все или ничего!

Ребенок умер. Бранд по целым дням отсутствует, исполняя обязанности по приходу, и одинокая Агнес сидит в своем домике, полузанесенном снегом, глядит в окно, откуда видна могила ее ребенка, и мучает себя воспоминаниями. Ее нежная натура не выдержала слишком тяжелого подвига, она больна, она видит галлюцинации. Сознание ее, однако, не затемнено; она любит Бранда и делает последние усилия воли, чтобы подчиниться ему, а он, как слепая неразумная сила, без сожаления добивает в ней остатки жизни: все или ничего!

Рождественская ночь наступает. Бранд поздно является

домой, Агнес бросается к нему, рассказывает о своих видениях, говорит, что не выдерживает этой жизни: «Все кажется мне недоступным: ты, твоя должность, твоя цель, твои желания и поступки. Эта нависшая скала, этот обступивший меня фиорд – все полно печали, воспоминаний, борьбы, муки. Даже наша церковь кажется мне тесной».

Из всех этих слов Бранда поражает одно. Да, церковь его прихода мала и стара; нужно построить новую, на это употребит он оставшееся после матери наследство. Бранд не бессердечен. Он видит страдания Агнес и сам не меньше страдает. Но он не хочет пощады ни себе, ни другим; когда возвращается Агнес, он запрещает ей глядеть на дорогую могилу; на ее жалобы он отвечает упреками.

Бранд. Твои жертвенные дары не все отданы.
Агнес. Требуй!
Бранд. Жертвуй!
Агнес. Бери, ищи, вот мое сердце.
Бранд. У тебя остались воспоминания, осталось горе, остались грешные слезы.

Агнес обещает покориться, но, только что Бранд вышел, опять отдается своей скорби, вынимает из заветного шкафика гардероб умершего дитяти, перебирает каждое платьице и припоминает все события его короткой жизни. За этим преступным занятием застает ее Бранд; в это время с дороги на огонь стучится к ним нищая цыганка с полузамерзшим ребенком на руках. Бранд впускает ее и требует у Агнес, чтобы она отдала нищей заветные платьица; Агнес соглашается поделиться с нищей. «Делиться! – восклицает Бранд. – Агнес, делиться! Какой печальный обман! Разве все – слишком много для тебя?» Агнес отдает нищей все платьица. «Агнес, ты все отдала?» – спрашивает Бранд.

Цыганка поспешно уходит. Агнес, смущенная, борется сама с собою; наконец она говорит: «Я солгала! Видишь, глубокая рана еще горит, я была слаба, обманула тебя, каюсь. Ты думаешь, я все отдала?»

Бранд. Как?
Агнес.*(снимает с груди вязаный детский чепчик).* Одну вещь я сохранила. Эту шапочку, которую он носил в тот страшный час; она была мокра от слез, от предсмертного пота, я носила ее на груди. Знаю, ты не сердишься.
Бранд. Иди туда, где царят твои идолы. *(Хочет уйти.)*

Агнес. Подожди! *(Отдает ему шапочку.)*
Бранд. *(не берет).* Охотно и добровольно?
Агнес. От радостного сердца!
Бранд берет шапочку и догоняет нищую.

Принеся последнюю жертву, Агнес чувствует облегчение, восторг. Бранд поздравляет ее с победой, и она отвечает загадочно: «Тот должен умереть, кто увидел Иегову». Она благодарит его за все: за любовь, за мучения – и говорит, что смертельно устала. Бранд отпускает ее и, предчувствуя смерть любимой женщины, восклицает: «Выдержи, сердце, твердо до конца! В тяжелом долге скрыта победа. Твои потери – вот твое достояние; только утраченное принадлежит тебе навсегда».

Предчувствие не обмануло Бранда. Агнес умирает, и он, оставшись один, посвящает все силы постройке церкви. Наконец церковь готова, наступает день освящения. Подвиг Бранда увенчан всеобщим признанием. Толпа, тупая, робкая, поняла его смелый призыв. Отовсюду на праздник спешат лодки. Фиорд белеет парусами. Готовится торжество. С венками, со знаменами придут свои и чужие; имя Бранда будет гореть золотыми буквами и будет прославлено в песнях и в речах.

Не правда ли, так или приблизительно так закончил бы поэму художник, стремящийся к цельности впечатления и к гармонии. Но художник-аналитик ищет не гармонии, а диссонансов. Зная Бранда, или, вернее, зная Ибсена, вы можете быть уверены, что радость собравшейся толпы, будет отравлена. В решительную минуту Бранда одолевает сомнение. К чему новая церковь? Все или ничего. Вся земля должна быть храмом, вся жизнь —молитвой. Освящение дома, торжество, речи, песни – все это ложь, которою люди ему платят в награду за ложь. Всякое успокоение, самодовольство – преступно. Нужно бороться с врагом, жертвовать… Слова о борьбе, о враге, о жертвах повторяются через строчку, а читатель недоумевает, кто же этот враг и чем, собственно, должны жертвовать эти бедные люди, еле снискивающие пропитание для себя и своих семейств. Но Бранд действует в забытьи. Живое содержание поэмы исчезает. Идея превращается в каскад безумных слов. Бранд заявляет толпе, что новая церковь не будет освящена, что он слагает с себя звание священника, что отныне все люди – священники; он бросает ключи от церкви в волны потока. Он обращается к народу с пламенною, вернее, с горячечною проповедью: «Народ! Ты стоишь на перепутье! Ты должен желать возродиться вполне!» Он убеждает народ бросить свои дома, семьи, идти за ним – куда? К высокой цели, по крутому пути. И народ, воспламененный этой

речью, идет за ним. Бранд вступает на «крутой путь» в буквальном значении слова, отправляется в горы, карабкается на скалы, а за ним стремятся мужчины, женщины, дети.

И вот толпа, следуя за Брандом, далеко ушла по «крутому пути» и приблизилась к глетчерам. Все устали, проголодались. Чуда нет. К Бранду обращаются с вопросом, когда же будет победа, во вторник или раньше; какие нужно принести жертвы и какая награда ждет их после победы? Узнав от него, что борьба длится всю жизнь, что нужно жертвовать всем, что награда заключается в торжестве воли, толпа вопиет, что ее обманули: она понимала метафору Бранда о победном празднестве в буквальном смысле. Этим замешательством пользуются пробст и хитрый фогт. Они приходят измученные и начинают манить народ назад, вниз. Народом овладевает нерешительность. И хочется вернуться домой, и совестно: уже так далеко ушли. Тогда фогт прибегает к лукавой уловке; он обещает толпе, что она сегодня вечером разбогатеет: в их фиорд завернул косяк сельдей. Народ, перед которым судьба поставила такую удивительную дилемму: идеал или сельди? – выбирает последнее. Бранда, как всякого мученика идеи, оскорбляют, осмеивают, попрекают его подвигами, смертью матери, жены и сына, тем, что он разрушил старую церковь, что был непреклонен. Его забрасывают камнями, оставляют одного, избитого, окровавленного. Предсмертные видения теснятся к нему. Неведомые голоса поют о его ничтожестве, о вечном проклятии, о бесцельности борьбы. Является искуситель, приняв образ Агнес, и убеждает отказаться от роковых слов: «Все или ничего». Но Бранд остается тверд и хочет начать свой подвиг сызнова, хотя бы без надежды на победу. Затем приходит сумасшедшая Герда, играющая в поэме довольно значительную роль, и поклоняется Бранду как искупителю. Пролетает безобразное чудовище, в котором Бранд узнает дух согласия и гармонии. Герда стреляет в чудовище, и оно издыхает. На Бранда обрушивается лавина, в то время как он взывает: «О Боже! В смертный час открой мне, достаточно ли, чтобы спастись, мужественной воли quantum satis[3]?» Лавина погребает его, и среди грома раздается голос: «Он есть deus caritatis[4]».

Эта последняя рифма достойно венчает все пятое действие, представляющее редкий образчик поэтического безвкусия. Но безвкусие чисто внешнего свойства не вредит ни искренности, ни силе замысла. Идея поэмы выражена вполне ясно, вся жизнь сведена к дисгармонии, к неразрешимому диссонансу. Внизу народ пропадает, опутанный самолюбием, скупостью, нуждой. Там люди – звери, жестокие, но бессильные рабы обстоятельств;

никто не смеет быть самим собой. А наверху, среди глетчеров бесплодных стремлений, погибают мечтатели, никому не нужные, всеми проклятые.

Предполагать, что Бранд высказывает новые философские идеи, было бы напрасно. Его девиз: «Все или ничего!» – довольно старое откровение. Бранд – сын нашего века, и в этом его значение. Великий упадок нравов, расшатанная воля, грозящая миру, будят в нем вещий ужас. Он боится не порока, а «бессилия и в добре, и в зле». Но, желая бороться с великим декадансом, надвигающимся на нас, как второй потоп, Бранд является его предвестником. Дерзновенность мысли и слова, отрицание внешних форм, заставляющее его бросить в воду ключ от видимой церкви, отрицание рассудком любви, милосердия, гуманности при несомненно любящем сердце – все это опасные признаки.

Мы подробнее остановились на «Бранде», потому что эта поэма, написанная рифмованными стихами и ужасно длинная, едва ли скоро дождется перевода на русский язык и, главным образом, потому что «Бранд» дает ключ к уразумению всех остальных проповеднических пьес Ибсена. В них стихи сменились живой разговорной речью, символика уступила место подробностям быта, но Бранд не исчез. В большинстве этих пьес фигурируют мужчина или женщина, пораженные психопатией в погоне за правдой и старающиеся свести к диссонансу какую-нибудь светлую сторону жизни: свободу, любовь и саму правду.

Следующая драматическая поэма – «Пер Гюнт», – написанная в фантастической манере второй части «Фауста», идеей своей противоположна «Бранду» и одновременно продолжает его. В Пер Гюнте как в коллективном отрицательном типе всего норвежского народа скрываются те пороки и слабости, на которые ополчился своею проповедью Бранд. Бранд и Пер Гюнт воплощают два полюса скандинавской, а может быть, вообще человеческой натуры. Один стремится «быть самим собою», другой «довольствуется сам собою»; освобождающий индивидуализм одного становится у другого порабощающим эгоизмом. Бранд не довольствуется действительностью и зовет людей в высший, идеальный мир; Пер Гюнт от действительности уходит в нелепые и лживые сказки. Самые ядовитые стрелы поэмы направлены против этой национальной черты скандинавов – против любви к небывалому и сказочному. Оттого Пер Гюнт взят из народной среды и почти все образы поэмы почерпнуты из народных сказок. В Норвегии эта поэма уже сделалась классической; мы не думаем, чтобы она когда-нибудь приобрела такое же значение в европейской литературе. Некоторые сцены замечательны по

оригинальности и глубине мысли; такова сцена, в которой Пер Гюнт убаюкивает свою умирающую мать каким-то сказочным вздором. Но в общем поэма кажется нам слишком фантастической и произвольной. Превращения деревенского парня в туриста, в философа, в богатого негоцианта, мечта Пер Гюнта о королевском сане, которая сбывается в сумасшедшем доме, – все это поражает неправдоподобностью. Но в особенности невероятной кажется нам судьба Сольвейг, героини поэмы, ее любовь к Пер Гюнту, ее верность, ее жизнь в лесу в ожидании его возвращения. С недоумением мы узнаем в конце поэмы, что любовь этой северной Гретхен каким-то чудом спасла Пер Гюнта от заслуженной им кары – попасть в плавильную ложку и быть отлитым в новый образ, так как в нынешнем виде он не стал самим собою, не возвысился до индивидуальности ни в добре, ни в зле. Впрочем, возможно, наше недоумение объясняется тем, что сказочные образы поэмы нам чужды. Норвежцам и немцам виднее, и мы охотно им верим на слово, что настанет время, когда «Пер Гюнт» будет поставлен рядом с «Божественной Комедией», «Дон Кихотом» и «Фаустом».

Успех «Бранда» и «Пер Гюнта» был огромный. Издания следовали за изданиями, стортинг укрепил за Ибсеном писательскую пенсию, и когда поэт летом 1874 года вернулся на родину, то встретил восторженный прием как общепризнанный первый драматург Норвегии (к тому времени, кроме драматических поэм, уже увидела свет комедия «Союз молодежи», о которой речь впереди). Студенты пришли к дому Ибсена со знаменами и песнями, и растроганный поэт благодарил их в большой речи, в которой обнаружил, как страстно жаждал не только всеобщего признания, но и любви, несмотря на все свое презрение к обществу и мнению толпы. Вот что между прочим сказал он: «Когда император Юлиан пришел к концу жизненного пути и все вокруг него рушилось, ничто не угнетало его так сильно, как мысль, что ему удалось добиться лишь почтительной памяти со стороны немногих ясных и сильных умов, между тем как его враги зажгли теплую, живую любовь в людских сердцах. Эта мысль Юлиана напоминает и мне нечто пережитое, коренящееся в одном вопросе, который я часто задавал себе в одиночестве там, на юге. И вот сегодня вечером норвежская молодежь пришла ко мне и ответила мне на тот вопрос словом и песней, так тепло и от полноты сердца, как я доныне не смел и ждать… Теперь я надеюсь и верю, что пережитое мною в этот вечер найдет свое отражение в одном из моих будущих творений».

Таким жизнерадостным произведением оказалась драма

«Кесарь и галилеянин», последняя историческая пьеса Ибсена и единственная, в которой истинно философская мысль сочеталась с мистической глубиной чувства. И здесь речь идет о воле и о призвании, но о воле мировой и о призвании всего человечества. Император Юлиан был призван к тому, чтобы поднять падающее христианство; этой цели он достиг помимо своей воли. Отрекшись от Христа и преследуя христиан, он преследованиями закалил их дух и вызвал в них жажду жертвы, без которой не бывает служения идее. Объясняя так историю, освящая человеческое зло во имя божественного добра, Ибсен встретился с другими великими поэтами-мыслителями нашего века – Гёте и Браунингом. Но синтез и примирение не были свойственны натуре скандинавского драматурга. Распрощавшись навсегда с историческими темами, он обращает свой разрушительный гений против современного общества и создает одну за другой те комедии и драмы из современной жизни, на которых главным образом зиждется его слава вне пределов Норвегии.

Глава IV

Комедии Ибсена из современной жизни. – Социальные пьесы «Союз молодежи», «Столпы общества», «Враг народа»

Комедии Ибсена имеют ту особенную прелесть, что все они разыгрываются в своеобразном, замкнутом маленьком мирке, сразу видимом со всех сторон. Реалистический роман обыкновенно раскрывает перед нами какую-нибудь одну страницу большой, разрозненной, запутанной книги, называемой современным обществом. У Ибсена, наоборот, жизнь, рисуемая в каждой комедии, сама по себе уподобляется маленькой, аккуратно переплетенной книжечке. Оттого, несмотря на их проповеднический тон и мрачную философию, эти комедии производят успокаивающее впечатление. Переходя к Ибсену от Золя, Толстого, Достоевского, вам кажется, что вы после шумных европейских центров очутились в спокойном приморском городке, среди застенчивых, опрятно и мешковато одетых людей, и хотя вы знаете, что в ком-нибудь из этих голубоглазых, тонкогубых северян скрывается беспощадный обличитель земли и неба, но вам не страшно. И точно, все комедии Ибсена при всем разнообразии их мотивов происходят как будто в одном и том же городе, среди того же населения, которое наконец становится вам близким и милым. Этот вымышленный городок, этот, так сказать, отвлеченный Ибсенбург лежит на берегу моря, далеко на севере, так что немного севернее, – и вы попадаете в мрачные фиорды, в лабиринт скал и глетчеров, по которым Бранд карабкался к совершенству. На рейде стоят и дымят несколько пароходов. В городе тихо и благопристойно. С бельведера кургауза или с колокольни старинной церкви вы увидите перед собою все домики как на ладони. Они извне поражают белизною и чистотою, а внутри еще опрятнее. Мужья ушли на службу в конторы, на верфь, по торговым делам, дети в школе, а хозяйка и старшая дочь, приучающаяся к хозяйству, вернулись с корзинками с рынка и готовят обед. Кончив стряпню, они сядут вышивать, а вечером соберутся на чашку чаю или кофе к одной из именитых гражданок, где молодой священник будет им читать вслух нравоучительную книгу, а молодые люди разных либеральных профессий будут чинно ухаживать за старшими дочками, пока общественное положение этих юношей и получаемое ими жалованье не принудят их сделать законное предложение своим стыдливым избранницам. О тайных увлечениях, о безумстве любви не слышно здесь. Скорее муж допустит ошибку в своем гроссбухе, чем жена в своем поведении.

Но и то, и другое одинаково невозможно. Эти потомки древних норманнов, наводивших ужас на всю Европу, теперь, после многих веков забвенной добродетели, захолустного покоя и труда, стали до того аккуратны и добропорядочны, что всякий из них годится в бухгалтеры, в аптекари. К тому же в этом городе все знают друг о друге все, и если бы кто-нибудь согрешил, этим грехом стали бы попрекать его внуков и правнуков. Во всех комедиях Ибсена вы отыщете двух-трех мужчин, согрешивших в молодые годы, но примера женского падения нет ни одного.

События, волнующие жителей этого города, самого безобидного свойства: чья-либо свадьба, день рождения именитого гражданина, представителя старинной торговой фирмы, факельцуг в честь консула, одного из столпов общества, выборы депутатов в рейхстаг, прибытие труппы акробатов. Конечно, дух современности проник и в этот патриархальный уголок: на старой верфи стали использовать новые машины, в городе завелась демократическая газетка, издаваемая типографщиком и редактором – двумя пришлыми радикалами, проектируется соединить город с остальным миром железнодорожною ветвью, учреждаются акционерные компании, является новый вид богатства, быстро нажитого и нетвердого, кое-кто из молодежи получил образование за границей, заметны новые люди; но, несмотря на эти немногие симптомы современности, патриархальный городок в сравнении с любым европейским центром покажется по чистоте нравов каким-то пригородом Эдема.

Все комедии Ибсена, как мы сказали выше, представляют защиту свободной личности против общества. Так как мотивами, противоположными свободе личности, считаются служение обществу и любовь, то Ибсен прежде всего нападает на эти твердыни, за которыми укрываются наше безволие и дух компромисса. Социальных пьес у Ибсена три: «Союз молодежи», «Столпы общества» и «Враг народа». В первых двух пьесах Ибсен показывает, что люди, ратующие за свободу, за общее благо, за процветание демократии, на самом деле маскируют высокими словами самые низменные эгоистические побуждения. В «Союзе молодежи» обличаются «друзья» народа с радикальными стремлениями; в «Столпах общества» – «друзья» народа – консерваторы. Но Ибсен на этом не остановился. Ему мало было развенчать защитников общего блага, он решился показать, что и само общественное благо не что иное, как эгоистические интересы более или менее обширного круга людей, столь же презренные, как эгоизм отдельного человека. Эта идея положена в основу «Врага народа», где ничтожность и лживость

демократических принципов доказываются, употребляя математический термин, от противного. Ибсен ставит такой вопрос: что было бы, если бы взамен лицемерных народных вожаков, преследующих личные цели и ослепляющих толпу мишурою свободы, явился истинный друг людей, бескорыстный, самоотверженный? На это Ибсен отвечает: такой друг людей был бы проклят дикою чернью во имя свободы и общего блага, был бы забросан камнями и провозглашен врагом народа. Адвокат Стенсгор и доктор Стокман – два полюса одной силы, две симметрические половины одного рисунка: они дополняют, объясняют друг друга. Стенсгор не только смотрит на принципы свободы и равенства как на ступеньки для карьеры и богатства, но не скрывает своего взгляда. И что же? Толпа смело идет за ним; явившись в чужой город, он учреждает союз молодежи, новую демократическую партию, при помощи которой побеждает на выборах, и если ему все-таки не удается попасть в рейхстаг, то лишь благодаря двум женщинам – Агнес и Герте, – которые вовремя поняли и развенчали этого героя. Стокман, наоборот, смотрит на общее благо как на единственную цель жизни; общество за это прокляло его, забросало камнями окна его квартиры, но он устоял один против всех, и две женщины – Иоганна и Петра – остались верны гордому бойцу. Симметрия полная, может быть неумышленная, объясняемая тем, что Стенсгор и Стокман – близнецы, рожденные от одной идеи. Но по настроению обе пьесы сильно разнятся между собой. «Враг народа» – риторическая сатира, с барабанным боем, мрачная, дерзкая. «Союз молодежи», наоборот, одна из самых веселых пьес Ибсена, может быть, самая веселая, даже не сатира – фарс.

Личность Стенсгора несколько условная, по легкомыслию напоминающая Хлестакова, по талантливости – Нуму Руместана, но более цельная и правдивая. Стенсгор – политический карьерист; его привлекает звание депутата, министра, жизнь влиятельного лица, изящная, добродетельная; происходя из мещанской семьи, не имея ни связей, ни денег, Стенсгор предоставлен собственным силам, далеко не дюжинным. Он – горячий трибун, защищающий народные массы; он – блестящий и красивый собеседник, нравящийся женщинам. Толпа отдаст ему голоса, проведет в рейхстаг; женщина доставит ему ценз и положение в обществе. Ни цель, к которой стремится Стенсгор, ни средства, которые он употребляет, не имеют в себе ничего дурного: он хочет при помощи красноречия и личных достоинств победить на выборах и выгодно жениться. Будь Стенсгор несколько осторожнее, скрытнее, солиднее, – и он казался бы неуязвимым. Но Ибсен наделил его безусловной искренностью и

простосердечием, и благодаря этой добродетели вся ложь, весь скрытый комизм деятельности Стенсгора проступают наружу. Ибсен как будто хотел сказать: всеобщие выборы, борьба партий, речи, обращенные к невежественной толпе избирателей, – вся эта система такова, что должна выдвинуть вперед даровитых проходимцев; но политические деятели слишком лукавы, чтобы обнаружить свою сущность; стоит вообразить их несколько лучшими, нежели они есть на самом деле, и ничтожество их откроется само собою. Обыкновенно комедией в наше время называется пьеса, к которой не идет другое название – ни драмы, ни трагедии. «Союз молодежи» может быть назван комедией в лучшем значении этого слова: комическое в этой пьесе основано не на случайных совпадениях, но на внутренней необходимости, на самой сущности тех явлений, которые предаются осмеянию.

В городе, куда Стенсгор приезжает за народным доверием и жениным приданым, первыми гражданами считаются два богача: камергер Братсберг, представитель солидной старинной фирмы, владелец горного завода, безукоризненно честный, прямодушный аристократ, привыкший к власти и почету, несколько убаюканный этим почетом, слишком доверчивый к мнениям окружающих; и помещик Монсен, разбогатевший в короткий срок на биржевых предприятиях и кончающий быстрым банкротством. У того и другого дочери на выданье. Стенсгор прежде всего толкнулся в дом Братсберга, не только потому, что последний был влиятельнее и богаче других, но потому, что демократ Стенсгор ничего так не любит, как атмосферу изящества, благородной простоты и уверенности, которая царит в старинных богатых домах. У этого народного трибуна не только честные убеждения, но и тонкие вкусы. Но его ждет неудача. Прежний избранник народа, депутат Дрансфельт, шепнул камергеру неблагоприятный о нем отзыв Стенсгора, и последнему два раза отказывают в приеме. Тогда Стенсгор сходится с семьею Монсена и решается отомстить камергеру. В день годовщины норвежской конституции, 27 мая, на шумном народном празднике в присутствии Братсберга и его семьи Стенсгор обращается к толпе с пламенной импровизацией, выказывая находчивость и смелость оратора, созданного, чтобы управлять людьми. Он говорит не с общей трибуны, а вскакивает на стол; в ответ на какое-то замечание председателя праздничного комитета он объявляет комитет упраздненным: «Да царит свобода в день свободы!» Затем, намекая на камергера, он убеждает народ уничтожить власть золотого мешка и образовать новую политическую партию, «союз молодежи». Увлеченная смелостью его приемов и красноречием толпа уносит его на руках в зал ресторации, где тут

же учреждает новый союз.

Эта первая сцена, написанная с большой силой, сразу делает ясной злорадную идею комедии: с одной стороны, воззвания к свободе, народные восторги, клятвы верности, новый политический союз, а с другой, – два отвергнутых визита как тайный мотив, как причина всей этой демократической шумихи. Трудно придумать контраст более смелый и злой.

Таким образом, популярность завоевана Стенсгором, избрание в рейхстаг обеспечено; ему остается приобрести ценз, то есть богатую жену, и этим стараниям посвящены остальные акты комедии. Случилось так, что демократическая речь открыла Стенсгору двери в дом Братсберга: последний подумал, что намек на золотой мешок направлен не против него, а против Монсена. У Стенсгора появляется надежда жениться на дочери камергера, но на свою беду, подстрекаемый лукавым Дрансфельтом, он сам объясняет Братсбергу, кого разумел под золотым мешком; ему отказывают от дома, и он вторично обращает искательство на дочь Монсена. Но, узнав, что Монсену грозит банкротство и разорение, народный трибун избирает предметом любви хозяйку ресторации. Неожиданный случай снова мирит его с камергером, и он отворачивается от хозяйки ресторации в надежде породниться со старым аристократом. Погнавшись за тремя придаными, Стенсгор не поймал ни одного и, единогласно избранный в члены рейхстага, должен удалиться ни с чем, позорно изгнанный из дома камергера в присутствии всего местного общества и всех трех невест. Мелкое себялюбие, внушавшее Стенсгору речи о свободе и народном благе, обличено и наказано.

Однако было бы неверно думать, что Ибсен, осмеивая демократических ораторов, является в своей пьесе ретроградом. В комедии нет и следа партийных пристрастий. Соперник Стенсгора, представитель умеренного либерализма Дрансфельт, изображен мелким, ничтожным интриганом и льстецом. Стенсгор ублажает и обманывает толпу, Дрансфельт льстит и наушничает камергеру, – и первый оказывается гораздо симпатичнее; он по крайней мере увлекается звоном собственных фраз и временами верит в них. Слыша народные крики, Стенсгор говорит: «Именем вечного Бога! То, что увлекает столь многих, должно заключать в себе истину!» Между тем Дрансфельт себе самому должен казаться ничтожным и мелким. Ибсен, по обыкновению, не решает вопроса ни в том, ни в другом смысле, но сводит его к диссонансу.

Такова идея «Союза молодежи». Но современные пьесы Ибсена всегда строятся на основе множества замыслов, искусно

переплетенных между собой. В большинстве его пьес мы встречаем следующие элементы: во-первых, идейный – какой-нибудь эксперимент, всегда жестокий и дерзкий, с целью обличить и развенчать одну из conventionellen Lu***gen (условная ложь) нашей жизни: социальной, семейной или личной; во-вторых, элемент бытописательный – хронику какой-нибудь семьи, картинку домашней жизни, нравов, обычаев, служащую фоном для драматического действия; исключенная из драмы, эта картина послужила бы прекрасным материалом для эпического очерка, для спокойной идиллической новеллы; в-третьих, элемент нарочито современный – эпизод с векселем, с банком, с акционерной компанией, нечто прозаически биржевое, что должно оставить на каждой пьесе клеймо нашего века, и наконец, элемент декоративный – какое-нибудь сценическое нововведение.

Идейный элемент в «Союзе молодежи» раскрыт в деятельности Стенсгора и Дрансфельта; бытописательную сторону комедии составляет изображение Братсберга, его детей, его невестки Сельмы, этого прототипа Норы. Фигура камергера Братсберга написана с большим искусством; это живой портрет среди большой тенденциозной картины, хотя участвующий в общем движении, но живущий своею отдельною жизнью. Каждое слово, каждый жест Братсберга неожиданны и уместны, как это бывает в действительности. К Братсбергу очень трудно применить тот или другой ярлык, он и не особенно интересен, не глубок, не сложен, но вы слышите его голос, видите его лицо и отдыхаете на этих неправильных живых чертах, устав созерцать слишком правильный, геометрически точный замысел пьесы. Третий элемент – культурно-современный – воплощен в Монсене, в рассказе о его обогащении и банкротстве, в истории с векселем, подделанным сыном Братсберга. Наконец, декоративная новизна пьесы заключается в изображении на сцене народного праздника с выборным комитетом и председателем, с трибуной, речами и толпой.

Эта многообразность замысла в ибсеновских пьесах достойна внимания: в ней одно из условий их жизненности. Конечно, предпочтения заслуживают пьесы, навеянные вдохновением, страстью, но уж если создавать обдуманно, то, нам кажется, следует подражать методу Ибсена. Несколько различных сторон действительности, искусно слитых вместе при помощи общей идеи или интриги, производят впечатление чего-то полного, жизненного, значительного.

В общем «Союз молодежи» должен быть признан скорее комедией типов, нежели пьесой идей. Хотя политическое представительство и, следовательно, вся современная

политическая жизнь сведены в ней к диссонансу, но разрушительная идея пьесы только высказана, а не доказана. Не видно, почему кроме Стенсгоров и Дрансфельтов невозможны другие народные представители. Между психологией народа и ничтожеством его представителей нет необходимой внутренней связи. Эту связь Ибсен пытается установить во «Враге народа». Но прежде следует упомянуть еще об одной социальной комедии Ибсена – «Столпы общества», – стоящей в тесной связи с «Союзом молодежи». В последней пьесе изображено, как под прикрытием общественных интересов осуществляется политическая карьера; в «Столпах общества» Ибсен показывает, сколько лжи и преступлений совершается во имя общественного блага, притом людьми, искренно верующими в свою безукоризненную честность. По фабуле это одна из самых сложных ибсеновских комедий, и мы лишь вкратце передадим ее содержание.

В небольшом приморском городе первым гражданином считается консул Берник, владелец кораблестроительной верфи, образец семейных и общественных добродетелей. У его жены собирается кружок дам, образующих общество для спасения нравственно павших, – и молодой пастор читает им душеспасительные книги. Слова «нравственность», «нравственно здоровая почва», «общественная мораль» так и мелькают. Лет пятнадцать тому назад в город приехала труппа актеров. Берник, тогда еще молодой человек, влюбился в жену директора. Однажды муж застал их вдвоем, Берник выскочил в окно и незамеченный скрылся. Однако произошел скандал, который в маленьком городе не мог пройти бесследно, без искупительной жертвы. Друг Берника, Иоганн Теннессен, взял на себя вину и удалился в Америку, – должен был удалиться. На сестре этого Иоганна Берник потом женился, хотя прежде дал обещание другой девушке, Лоне Хессель. Лона публично, в обществе, наградила изменника пощечиной и вместе с Иоганном удалилась в Америку. Оставшаяся у актрисы дочка Дина была принята на воспитание Берником, и все считают ее незаконной дочерью отсутствующего Иоганна. Но Берник отплатил злом за услугу друга. В то время мать Берника, представительница старинной торговой фирмы, почти дошла до банкротства. Чтобы умилостивить кредиторов и заставить их согласиться на сделку, Берник распустил слух, будто Иоганн убежал, захватив с собой кассу. Ему поверили, ликвидация совершилась благополучно, и вот с тех пор прошло пятнадцать лет; Берник разбогател, заслужил всеобщее уважение, и никто не знает, что счастье этого образцового гражданина, этой опоры общества основано на лжи. Но Лона, живя в Америке, узнала от Иоганна всю правду и

решила вернуться домой, чтобы заставить Берника, которого все еще любит, покаяться во лжи и снять вину с Иоганна. Обстоятельства сложились так, что Берник становится во главе железнодорожного общества и, прикрываясь интересами общественного блага, скупает все участки земли, по которой пройдет дорога; чтобы эта тайная сделка ему удалась, он нуждается в доверии и добром мнении своих сограждан. Ложь его нужна не только для его личного счастья, но и для блага общества; по крайней мере Берник искренне в этом убежден. Но неумолимая Лона, сестра Бранда по духу, равно отвергает благо личное и общественное, если оно основано на лжи. «И вы себя называете опорами общества!» – восклицает она.

Берник. У него нет лучших.

Лона. Да не все ли равно, будет ли такое общество стоять или нет?

Положение осложняется тем, что вернувшийся Иоганн влюбляется в Дину, к ужасу всего города, убежденного, что она – его дочь. Иоганн требует, чтобы Берник теперь открыл правду. Берник решается на преступление; узнав, что Иоганн хочет на время опять съездить в Америку, он предоставляет ему сгнивший корабль, который по дороге должен затонуть. Главный мастер верфи, старик Ауэр, сначала отказывается пустить в море этот корабль, но Берник грозит ему отставкой и нищетой. А так как Ауэр стоит во главе союза рабочих, то он, также во имя общественного блага, соглашается помочь преступлению.

К счастью, Иоганн сел на крепкий корабль, и Берник в конце концов сдается на убеждения Лоны; компаньоны покидают его, и неизвестно, как общество отнесется к раскаявшемуся грешнику. Но как бы ни сложилась судьба Берника, идея пьесы от этого не меняется. Ибсен показывает, что общее благо, признаваемое обыкновенно чем-то благородным и даже священным, в действительности является не чем иным, как лишним стимулом для лжи и преступлений. Общество таково, что только обманщики могут быть его опорами и защитниками. Люди таковы, что служение общему благу является в их руках щитом для прикрытия собственного самолюбия и тщеславия. Еще резче идея эта развивается во «Враге народа». После «Норы» «Враг народа» больше всего способствовал славе Ибсена, создав ему особенно много поклонников и противников. Это пьеса в полном смысле боевая, с начала до конца откровенно риторическая, условная, несообразная по своим подробностям, но задуманная с беспримерным огнем и дерзостью. Доктор Стокман – герой комедии – не живое лицо, не тип и не характер, а фикция,

математическая величина, предположение. Что было бы, спрашивает Ибсен этой пьесой, если бы среди современной демократии, толкующей о честности, о свободе, о всеобщем благе, явился человек на самом деле честный, любящий свободу, преданный всеобщему благу? И в pendant[5] к такому фиктивному герою Ибсен выдумал столь же условную фабулу. С точки зрения правдоподобия «Враг народа» – сплошная нелепица. В одном приморском городе Норвегии существуют минеральные ключи. По инициативе доктора Стокмана – уроженца этого города – и под руководством бургомистра, его брата, выстроен большой кургауз[6], директором которого назначен бургомистр, а главным врачом – Стокман. Благодаря приливу гостей бедный городок обстроился, разбогател. Все граждане видят в минеральном заведении источник своего счастья. Но, на беду, водопроводные трубы в интересах экономии и вопреки плану Стокмана были проложены слишком низко, вблизи от фабрик, и грязная фабричная вода, просачиваясь в трубы, стала невидимо портить чистые минеральные ключи. В смешении фабричных и минеральных вод – вся драматическая коллизия пьесы, и нужно сознаться, что это коллизия еще небывалая в драматическом искусстве. Доктор Стокман первый заметил порчу воды, тайком от всех послал образец ее знаменитому химику и получил от последнего ответ, подтверждающий присутствие в воде гнилостных бактерий. Что должен был сделать Стокман, узнав об этом? Конечно, обратиться к администрации заведения или к акционерам с требованием проложить новые трубы; в случае отказа произвести большой расход Стокман мог бы пригрозить подать в отставку и обнародовать в столичных газетах результат анализа воды; такая угроза и возможность полного разорения, конечно, повлияли бы. Но Стокман, получив ответ от ученого химика, почему-то решает как можно скорее поделиться с читающей публикой радостным открытием, пишет большую статью и отдает ее в местный радикальный листок, предварительно позволив прочитать ее своему брату. Радость Стокмана самая благородная: отныне приезжие больные не будут отравлены живущими в воде бактериями. Редактор газеты Гаштад охотно берет статью, преследуя при этом свою цель – обессилить власть местной аристократии и главным образом бургомистра и усилить значение демократии; издатель газеты типограф Томсен, представитель рабочих и мелкого мещанства, тоже предвидит от статьи Стокмана выгоды для своей партии. Стокман с детской гордостью узнает, что за него – большинство. Редактор и его помощник Баллинг – отчаянный демократ, в тишине ходатайствующий о казенном местечке, – даже

предполагают организовать факельцуг граждан в благодарность Стокману за его великое открытие. Когда, читая эту сцену, подумаешь, что речь идет об открытии бактерий в водопроводных трубах, то приходишь к выводу, что большее литературное безвкусие и более неправдоподобную фабулу не скоро отыщешь. Но идея, воплощенная в истории о водопроводных бактериях, сама по себе глубокая и новая, – один из символов веры разрушительного творчества. В пьесе Ибсена выведен небывалый себялюбец, не эгоист-мужчина, не эгоистка-женщина, а эгоист-город. Целый город участвует в комедии как действующее лицо, и ему противополагается другой персонаж, тоже небывалый – люди вообще. Допустим, что фабула с водопроводом правдоподобна, тем более что она имеет – как увидим впоследствии – символическое значение. Интересы города требуют сохранения водопровода в том виде, в каком он находится теперь; интересы всех людей требуют прокладки новых труб. Доктор Стокман бескорыстно приносит в жертву интересы свои и своего города во имя общего блага и даже радуется этой жертве, так как торжествует правда. Бургомистр же Стокман выше всего ставит интересы родного города и тоже действует во имя правды. Чью же сторону принимает сам город? Покуда город думает, что новые трубы будут проложены за счет акционеров, он не прочь порисоваться благородством, хочет устроить факельцуг в честь доктора и с радостью отдает в его распоряжение газету.

Когда Стокман приходит в редакцию с просьбой напечатать статью о водопроводе, помощник редактора заявляет: «Доктор Стокман – настоящий друг народа». Увлеченный открытием бактерий в воде, Стокман хочет напечатать в газете ряд статей, «потому что, – говорит он, – дело теперь идет уже не о водопроводе и клоаке; нет, все общество должно быть очищено, подвергнуто дезинфекции». Из этих слов видно, что водопровод послужил для Ибсена лишь аллегорией, символом всех вообще жизненных ключей, загрязненных и отравленных неправдою. Предложение Стокмана, конечно, принимается с восторгом. Он уходит, обещая завернуть в редакцию через час для чтения корректуры. Но в этот час бургомистр наносит визит редактору демократического листка и мимоходом сообщает, что для покрытия расходов по водопроводу придется заключить заем под ответственность города.

Когда через час Стокман является в редакцию с благородной целью предупредить всякое чествование со стороны граждан, то вместо почестей его ожидает жестокое разочарование. Ему возвращают статью. На предложение напечатать ее отдельною брошюрой типограф-издатель отвечает: «Если бы вы заплатили

мне и на вес золота, я бы не осмелился, доктор, напечатать что-нибудь подобное в своей типографии. Не могу идти против общественного мнения. И никто во всем городе не согласится напечатать вашу статью».

> **Стокман.** Все равно, я прочту ее в публичном собрании. Все мои сограждане должны услышать голос правды.
>
> **Бургомистр.** Ни один ферейн[7] во всем городе не уступит тебе залы для подобной цели.
>
> **Стокман.** Клянусь, правда одержит верх. Если мне не дадут залы, я возьму напрокат барабан, пойду с ним через весь город и буду читать мою статью на каждом перекрестке!

Как вся фабула комедии, каждое слово здесь неправдоподобно. К чему Стокману ходить по улицам с барабаном, когда ему достаточно послать письмо в одну из столичных газет, чтобы история с бактериями стала известна всему государству и, между прочим, его родному городу, а главное, тем больным, которые приезжают на купания и которых он хочет спасти своим открытием. И, с другой стороны, что пользы бургомистру отнимать у Стокмана газету и право слова, когда существуют в стране другие газеты? Но не будем обращать внимание на надуманность фабулы. Тем более что, начиная с четвертого действия, водопровод, бактерии и купания отходят на последний план, действие как бы прерывается и комедия превращается в странную обличительную речь против людей, против толпы, против народа.

Стокману удается-таки найти зал для чтения в доме своего друга, капитана корабля, человека храброго, честного и равнодушного к политике. Все четвертое действие посвящено изображению народного собрания, – зрелища столь обыкновенного в Западной Европе. Несмотря на то, что сходка собралась в частном доме и по приглашению Стокмана, его врагам удается настоять на избрании в председатели типографа Томсена, который предлагает собранию запретить доктору говорить о купаниях и сточных трубах. Но Стокман сам обещает не касаться зараженной воды; он хочет говорить о новом своем открытии, которое сделал в последние дни. И вот его открытие: «Самый опасный враг истины и свободы в нашей среде – это сплоченное, свободное большинство!» Начиная с этой минуты, идея пьесы, точно разразившаяся буря, уносит прочь все подробности фабулы. Добродетельный Стокман не более как трагическая маска, рупор для выкрикивания накипевших в душе

Ибсена обличений. «Большинство никогда не право! – кричит доктор Стокман в лицо своим согражданам. – Да, никогда! Это общепринятая ложь, против которой должен восставать каждый свободный, разумный человек. Кто составляет большинство в каждой стране? Просвещенные люди или глупцы? Глупцы составляют страшное, подавляющее большинство на всем пространстве мира. Но справедливо ли, черт побери, чтобы глупцы управляли людьми просвещенными?»

Речь доктора Стокмана замечательна не столько глубиною мысли, сколько энергией выражений и возрастающей дерзостью обличения. Он сравнивает большинство с собаками, с «простыми оборванными дворнягами, что пресмыкаются по ложбинам, пачкая тропинки по сторонам большой дороги», а истины, которыми живет большинство, – с прошлогодней копченой ветчиной: «Это ветчина прогорклая, заплесневевшая, производящая тот нравственный скорбут, который разрушает общество». Он угрожает согражданам, что будет писать в другие газеты, чтобы вся страна узнала, что здесь творится, и на замечание редактора, что он желает, по-видимому, разорить город, восклицает: «Да, я так люблю родной город, что предпочел бы разорить его, чем видеть, как он процветает во лжи», и продолжает, вне себя, не обращая внимания на шум и свистки: «Что за беда, если разорится лживая община! Ее бы следовало стереть с лица земли! Все люди, питающиеся ложью, должны быть уничтожены, как гады! С течением времени вы отравите остальную страну; вы доведете ее до того, что вся страна заслужит погибели. И если когда-либо настанет такая минута, я скажу от всего сердца: да погибнет страна, да погибнет весь народ ее!»

Тогда голос из толпы восклицает: «Доктор Стокман говорит как враг народа!»

Крик"…враг народа!» подхватывается всем собранием, которое единогласно утверждает эту кличку за Стокманом. В пятом действии изображены последствия народного мщения: окна в квартире Стокмана разбиты, дочери его Петре отказывают от места школьной учительницы, квартирный хозяин просит Стокмана очистить квартиру; даже капитан, уступивший свой зал для собрания, теряет должность. В заключение Ибсен еще раз подчеркивает трусость толпы и продажность ее вожаков. «Какие удивительные трусы! – говорит доктор Стокман, рассказывая капитану о нападении на его дом. – Подите-ка сюда, я вам хочу показать нечто. Взгляните, вот все камни, которые они бросали нам в окно. Только взгляните на них. Честное слово! Во всей груде не более чем камня два приличной величины; остальное –

небольшие булыжники, почти песок. Они стояли здесь, под окнами, и ревели, что что-то сделают со мной; но, чтобы они исполнили угрозу, нечего опасаться в этом городе». Стокман сначала хочет покинуть родной город, бежать в девственный лес, на необитаемый остров, но потом решает остаться: «Здесь поле битвы! Здесь мы сразимся! Здесь я одержу победу». Собрав вокруг себя семью, он объявляет, что сделал еще одно открытие: «Вот видите ли, что я открыл: самый сильный человек в этом мире тот, кто остается одиноким». Подобно Чацкому на балу у Фамусова, Стокман остается один на арене общественной деятельности. Там было горе от ума, здесь – горе от бескорыстия, от любви к правде. Стокман одинок в этом мире, потому что все живут во лжи и в себялюбии. Да и этот один – не живой человек, а измышление автора, белый фон для черных силуэтов, взятых из действительности.

Таков грустный вывод из трех рассмотренных нами социальных пьес Ибсена. В идейном и художественном отношении эти пьесы самые слабые из всех написанных им.

Мораль этих пьес или прописная, или гуманная. Нападки на деспотизм большинства, на власть толпы, перед которою либеральная печать долго преклонялась как перед палладиумом политической свободы, в сущности, не новы, и хотя опираются на учение Дарвина, но гораздо раньше Дарвина и эволюционной теории повторялись ретроградами всех стран. Конфликт между личностью и обществом только указан Ибсеном, но не разрешен. Остается неясным, что должна делать одинокая и сильная личность, смотрящая на толпу как на сборище идиотов и негодяев. Замкнуться в своем эгоизме, довольствоваться собой? Очевидно, подобный выход не устраивает Ибсена. Поступая так, личность ничем не отличалась бы от толпы, которая тем и презренна, что являет собой сборище эгоистов. Перевоспитать толпу, учить ее? Но для этого нужна любовь к людям, а Бранды и Стокманы умеют только презирать.

Гораздо выше пьесы Ибсена, посвященные семье и любви. Разрушая существующие идеалы, Ибсен указывает на возможность новых отношений между мужчиной и женщиной и действительно является реформатором и пророком современного общества. К разбору этих пьес мы и переходим теперь.

Глава V

Пьесы Ибсена о любви и семье. – «Комедия любви». – «Эллида». – «Нора»

Отличительной чертой современной литературы следует считать нападки на любовь, желание развенчать эту святыню, созданную Средними веками и возвеличенную романтизмом.

В Средние века любовная страсть становится кротким страданием и любимая женщина славится в тех же словах, что и Мадонна. Молитвы, которые художники подслушали в церкви, они, придя домой, повторяют своим возлюбленным. В «Vita nuova» – этой песне песен средневековой любви – Данте воспевает кротость и неземную красоту своей рано умершей возлюбленной: Мадонна «è desiata in l'alto cielo…», – «моя возлюбленная желанна в высоком небе; поэтому всякий дерзающий приблизиться к ней или приветствовать ее должен или умереть, или стать благородным и кротким сердцем и забыть все обиды». «Бог создал ее по своей великой милости, и благословен тот, кто лишь говорит с нею». Данте называет ее «meraviglia nel atto» – воплощенным чудом, «la speranza de'beati» – надеждою блаженных. Печаль поэта проникнута столь великою кротостью, что, видя возлюбленную умершею, он прославляет саму смерть: «Увидев кротость ее лица, я сделался в своей печали столь смиренным, что сказал: „О смерть, отныне ты кажешься мне сладкой! Отныне ты стала благородной, так как осенила мою донну, и вместо злобы исполнилась милосердия“.» И, вглядываясь в небо, поэт восклицает: «Beato, anima bella, chi ti vede!»

Под влиянием христианских идей возникла рыцарская любовь, столь бесплотная и возвышенная, что по решению одного из любовных судов XII века права любви не могли простираться на лиц, состоящих в супружестве, так как супруги несут обязанности друг относительно друга, а любовь должна быть бескорыстной и чистой. В эпоху Возрождения, когда языческие идеалы переплелись с христианскими и создали новую этику, существующую до наших дней, и любовь стала двойственной по своей природе. Тогда-то и образовался культ нашей романтической любви, в одно и то же время божественной и земной, манящей душу в иной, лучший, мир и влекущей тела к страстным объятиям, – любви, воплощенной в тысяче прекрасных образов от шекспировской Джульетты до Лауры Шиллера, до тургеневской Лизы. С тех пор любовь становится почти единственною темою поэтического творчества, и понятно почему. Искусство воздействует посредством образов, поэтому любимый

человек, живой, прекрасный образ, сделался видимым символом, доступным для созерцания, воплощением всякой вообще святыни. Художник-идеалист, веривший в божественную природу человека, в способность души оторваться от своего «я» и бескорыстно привязаться к чему-то иному, высшему, претворял это стремление души в чувство любви к отдельному человеку.

Таким образом, совокупными усилиями лириков, драматургов и эпиков была создана легенда об идеальной любви, наделенной всеми божественными свойствами. Любовь, если верить поэтам, едина: можно любить только раз в жизни и одного человека. Любовь вечна: она длится до смерти, невзирая на условия времени и пространства. Любовь загорается благодаря таинственному сродству душ, и загорается сразу. «Who ever lov'd that lov'd not at first sight?»[8] – как говорит Шекспир. Любовь – чувство всеблагое: она облагораживает самое преступное сердце. Любовь всесильна и вездесуща: она правит не только человеком, но и животными, одушевляет всю природу, движет небесные светила.

Когда легенда о любви была, таким образом, создана великими художниками, – средние и маленькие поэты воспользовались ею в целях чисто технических; беспричинная и всесильная любовь сделалась тем же, чем сила ветра и течение рек служат в механике: даровым двигателем, всегда и везде готовым к услугам. Изображая какую-нибудь радость или страдание, художник должен мотивировать их, показать их происхождение и природу; одни только радости и страдания любви свободны от этого контроля. рассудка. *Он* полюбил *ее,* бог знает почему, по таинственному влечению души, но *она,* также по таинственному влечению, полюбила другого; или же *она* платила *ему* взаимностью, но внешние условия помешали *их* соединению, – вот готовая канва, по которой сотни поэтов в течение многих лет вышивали нехитрый и всегда любопытный для толпы узор. Но пока поэты изображали страдания и радости неземной любви, а простодушная толпа старалась им верить, пока женихи повторяли невестам слова, которые они в молодости вычитали из книг и которые так легко забывались после нескольких лет совместной жизни, – анализ, притаившись в сумерках сомнений, точил свой нож. И настала пора, когда он, руководимый разрушительной тенденцией, стал посягать на легенды, созданные веками.

Поэзия, признавая таинственную силу любви, переносила это таинство из души человека в мир животных; наука, наоборот, подходит к человеческой любви, отправляясь от полового влечения моллюсков, ракообразных и пресмыкающихся. «У

людей, – говорит Дарвин в „Происхождении человека“, – наиболее важными элементами нравственности оказываются любовь и отличное от последней чувство симпатии. Нравственная природа человека поднялась до своего настоящего уровня отчасти вследствие развития рассуждающей способности. Тем не менее первое основание и начало нравственного чувства лежит в общественных инстинктах, включая сюда и симпатию, а эти инстинкты, без сомнения, были первоначально приобретены, как и у низших животных, путем естественного отбора». Дарвин не отрицает чувства любви в человеке, но это чувство, по его мнению, есть одно из проявлений полового отбора, борьбы за обладание самкой или самцом. Если мужчина или женщина предпочитают одну особь другого пола всем прочим, то в этом ничего нет загадочного, так как животным свойственно то же самое. «У нас, – говорит Дарвин, – есть положительные доказательства на некоторых четвероногих и птицах, что особи одного пола способны чувствовать более сильное влечение или отвращение к некоторым особям другого пола… Мы должны помнить тот факт, что несколько пав, отделенных от любимого ими павлина, предпочли скорее остаться вдовыми целое лето, чем сойтись с другим самцом». От этих пав, по учению Дарвина, ведет прямая дорога к добродетели Пенелопы и к верности Джульетты.

Эволюционная теория немало постаралась, чтобы поколебать легенду о неземном происхождении любви. Чувство любви оказывается следствием моногамической формы брака, которая, в свою очередь, объясняется прекращением войн. В «Основаниях психологии» Спенсер говорит, что «расы, у которых сочувствие (то есть любовь) обнаруживается с наибольшею силою, суть те, у которых единобрачие установилось с давних времен, – те, у которых сотрудничество обоих родителей в деле воспитания детей продолжается до сравнительно позднего периода этого воспитания». И ту же мысль Спенсер высказывает в «Основах социологии»: «Благодетельные воздействия моногамии на жизнь взрослых как физические, так и нравственные, еще более значительны… Когда система покупки жен начинает приходить в упадок и на место ее становится свободное согласие женщины, обусловленное направлением ее склонностей, в обществе начинается усиленное развитие тех чувств, которыми характеризуются отношения между полами у цивилизованных народов… Влияние этих чувств на домашние отношения слишком очевидно. Но они еще и способствуют в немалой степени непрямому качественному улучшению взрослой жизни тем, что представляют постоянный и глубокий источник эстетических наслаждений. Припоминая многочисленность и силу

наслаждений, почерпаемых нами из музыки, поэзии, романа, драмы, и припоминая вместе с тем, что главною темою всех этих произведений служит обыкновенно любовная страсть, мы увидим, что обязаны моногамии, послужившей развитию этой страсти, огромною долей тех удовольствий, которые наполняют наши часы досуга».

Вместе с наукой и пессимистическая философия нашего века старалась разрушить легенду о любви. Шопенгауэр и его последователи объявили чувство любви мистификацией природы, злою шуткой, которую гений рода играет с индивидуумом. Цель самой возвышенной любви всегда одна и та же – размножение рода, и как только эта цель достигнута, гений рода, добившись своего, покидает индивидуума, который чувствует пресыщение и разочарование. «Если бы страсть Петрарки, – говорит Шопенгауэр в „Метафизике любви“, – была удовлетворена, он прервал бы свою песню, как это делает птица, когда яйца уже положены в гнездо». Предпочтение одной особи всем другим объясняется тем, что влюбленные инстинктивно чувствуют себя созданными для наилучшего продолжения рода. Однако Шопенгауэр склонен думать, что такое предпочтение обнаруживается только в исключительных случаях и что вообще мужчина создан для полигамии. «В самом деле, – говорит он в том же этюде, – мужчина легко мог бы произвести сто детей в год, имей он в своем распоряжении столько жен; женщина, наоборот, имей она сто мужей, не могла бы родить в год более одного ребенка, за исключением случаев, когда рождаются двойни…»

Отсюда вытекает, что верность в браке искусственна по отношению к мужчине и естественна по отношению к женщине. Таким образом, и Шопенгауэр, с которым согласны Гартман и Ренан, сводит любовь, подобно Дарвину, к процессу размножения, к половому отбору.

Но больше ученых и философов на легенду о любви ополчились сами же поэты и художники. Начали кампанию пессимисты-лирики с Байроном во главе. «Thy love is lust, thy friendship all a cheat» [9],– восклицает этот поэт, обращаясь к человечеству, и эту же мысль еще определеннее высказал Лермонтов: «Любить… но кого же?.. на время – не стоит труда, а вечно любить невозможно». И то, что у лириков выступает как мимолетное настроение, аналитическая литература пытается обобщить в целом ряде художественных экспериментов. Можно сказать, что вся натуралистическая литература, начиная с «Госпожи Бовари» и кончая «Крейцеровой сонатой», есть какое-то сплошное обличение любви с целью доказать ее лживость, мимолетность, случайность, грубость. В ряду этих «любоборцев»

не последнее место занимает Ибсен; он примыкает к общему разрушительному движению, хотя в то же время его взгляды на любовь вполне своеобразны.

Любви и семье Ибсен посвятил три пьесы: «Комедия любви», «Эллида» («Женщина с моря») и «Нора». Во всех этих пьесах неуклонно и последовательно, как математическая формула, проводится следующая идея: того чувства, которое зовут романтическою любовью, нет и быть не может; нет вечной любви, и поэтому семья, основанная только на любви, неминуемо приходит к страданиям и к разрыву; ни любовь друг к другу, ни даже любовь к детям не в силах надолго связать супругов, потому что оба эти чувства производные, неглубокие, призрачные. Страсть исчезает в первые месяцы супружества; счастье детей не может заменить личного счастья. Есть только одно чувство могучее и вечное – это любовь человека к самому себе, страстная жажда быть самим собою, сохранить свою индивидуальность, свою свободу. Только взаимное уважение, признание друг в друге неприкосновенной личности, – только это чувство вполне удовлетворяет человека и дает ему счастье. Обаяние молодости, красота, физическая страсть, привычка, семейный мир, благо детей – все это прахом распадается при столкновении с жаждой свободы, с желанием оградить свое «я» от всякого деспотизма, даже от деспотизма любви.

Идею эту Ибсен исследует двояким образом. В «Комедии любви» и в «Эллиде» он ставит чутко развитую женщину между двумя мужчинами: молодым и страстно, деспотически в нее влюбленным и старым и уважающим ее нравственное «я»; женщина отдает предпочтение второму. В «Норе» та же идея доказывается через отрицание: чутко развитая женщина бросает любимого мужа и любимых детей, когда убеждается, что ее только любят, но не признают ее духовной самостоятельности и свободы.

«Комедия любви» – первая пьеса Ибсена из современной жизни, созданная им на 34-м году. Написана она стихами, в виде оперного либретто, и совершенно лишена драматического действия; это диссертация о любви, слишком длинная, местами риторическая по языку, но с начала до конца обвеянная юношеской силой и восторженностью. Ибсен разрушает иллюзию любви без всякой грусти и даже с какой-то радостью. Любовь – это обман, болезнь сознания и воли…

Действие происходит весною, в саду, среди фруктовых деревьев, покрытых белыми цветами, в виду синего моря, под ясным небом. Действующие лица – влюбленные парочки, окруженные толпою добродетельных матерей, тетушек, гостей,

слетевшихся на праздник любви, как птицы на добычу. Вдова Халм сдает комнаты молодым людям и до сих пор пристроила семь племянниц за квартирантами; теперь наступила очередь двух ее дочерей; в старшую, Анну, обыкновенную девушку, созданную для семейного очага, влюбляется студент теологии Линн; младшую – героиню пьесы – восторженную и свободолюбивую Сванхильд – любят двое: молодой поэт Фалк и старый коммерсант Гульстад. Тут же имеется еще одна парочка влюбленных, уже обручившихся: банковский чиновник Стювер и бойкая, сентиментально-рассудительная Шэре. Среди гостей обращает на себя внимание местный пастор Строман, являющийся в сопровождении своей супруги и семи дочерей, одна другой меньше, как трубы органа, – сравнение для дочерей пастора крайне удачное. В первой половине пьесы показывается, как быстро под влиянием житейской прозы стирается позолота первой любви, как семейные заботы убивают в человеке свободные порывы юности. Пастор Строман был когда-то восторженным мечтателем; он сочинял политические брошюры, писал стихи, рисовал, пел, стремился к новой жизни, но, с тех пор как женился на своей поэтической Маре, превратился в пастыря в прямом и переносном смысле: у него богатый приход и большой скотный двор; тот и другой приносят ему доходы, он забыл свои мечты, поэзию и даже разучился красно говорить. Судьба Стромана угрожает всем другим действующим лицам пьесы. Стювер, полюбив Шэре, из чиновника превратился в поэта и испортил в конторе много казенной бумаги на стихотворные послания, но, как только он обручился с нею, размер и рифмы стали бороться между собою, – Стювер и его сентиментальная невеста заняты вопросом, где бы занять сто марок для устройства квартиры. «Давай помечтаем! – говорит ему невеста. – Стювер, посмотри! Луна плывет, сидя на своем троне. Да ты не сюда смотришь!» – «Нет, я вижу, – отвечает Стювер, – но я думаю о векселе».

Та же участь ожидает Линна. Он кончил богословский факультет и мечтает уехать миссионером в Африку. Его неопытная невеста соглашается с ним, но об этом плане узнают тетушки; они бьют тревогу, окружают несчастного мечтателя и доказывают ему, что теперь он более не один, не свободен и не имеет права мечтать. Линн в конце концов сдается и соглашается принять должность школьного учителя. Вместе с мечтами проходит восторженность его любви. «Не позвать ли к тебе Анну?» – спрашивает его Фалк. – «Нет, – отвечает Линн, – мы говорили с ней до глубокой ночи и переговорили обо всем главном. Если ей нужно будет, она позовет. Вообще, мне кажется,

что следует бережливо пользоваться своим счастьем… В эту минуту мне всего дороже моя трубка и мой кнастер[10]».

Обличителем буржуазной любви, враждебной всему возвышенному и смелому, является Фалк, романтик и эгоист, признающий только силу страсти, личное счастье, радость настоящей минуты. С присущей героям Ибсена резкостью он нападает на Стромана, Линна, Стювера, объявляет войну семейным добродетелям и доводит дело до открытой вражды с прежними друзьями, до того, что вдова Халм отказывает ему от квартиры и просит поскорее убраться. Начинается эта сцена замечательной аллегорией о существе любви. Общество сидит в саду за чайным столом; тетушки радуются, что размолвка между Линном и Анной благополучно кончилась; Шэре заявляет, что гроза освежила цветок любви. Фалк пользуется этими словами и обращается к обществу с вопросом: если правда, что любовь похожа на цветок, то на какой именно?

Шэре. Разумеется, на розу: любовь окрашивает жизнь в розовый цвет.

Молодая дама. Любовь похожа на анемону, которая растет под снегом и обнаруживает свой венчик, лишь вполне расцветши.

Одна из тетушек. Любовь подобна львиному зеву, растущему повсюду, даже на большой дороге, под ногами прохожих.

Линн. Нет, она похожа на ландыши и в каждой молодой груди распускается в дни животворного мая.

Вдова Халм. Она похожа на хвойные деревья, вечнозеленые как в январе, так и в июне.

Гульстад. Она похожа на исландский мох, который в прежнее время молодые дамы употребляли против грудных болезней.

Госпожа Строман. Ах, нет! Она похожа на цветок, который так красив; он, кажется, серого цвета, нет, фиолетового; как его… он напоминает… как досадно, что я в последнее время стала забывчива.

Сванхильд. Она похожа на камелии, которыми украшают голову, отправляясь к чужим людям, на бал, зимою.

Строман.*(окруженный детьми)*. Нет, любовь похожа на грушевое дерево, весною покрытое белоснежными цветами, а к осени – многочисленными, как звезды, плодами, из которых каждый, если Бог захочет, может стать таким же деревом.

Фалк. Каждый придумал свое сравнение, и все неудачно. Чтобы покончить спор, скажу свое, и вы толкуйте его, как кто хочет. *(Становится в ораторскую позу, патетически.)* С Дальнего Востока к нам приходит одно растение; оно цветет в садах Небесного царства…

Дама. Это – чайный цветок.

Фалк. Да, это он. Его родина кажется нам сказочной страной, Эдемом, лежащим далеко за песчаною пустыней… Линн, налей мне до краев чашку чаю, за чаем хочу я говорить о чае и о любви. Он зеленеет и цветет в далекой сказочной стране, и, подобно ему, любовь живет только в стране сказок и чудес. Только сыны Небесного царства умеют заботливо вырастить душистый цветок; точно так и любовь пускает свои корни только в сердце, таящем хоть каплю небесной крови… О сударыни, у каждой здесь в сердце скрыто «Небесное царство», огражденное стыдливостью, словно китайскою стеною; там, в киосках фантазии, вздыхают прекрасные образы, – им принадлежит первый сбор любовных мечтаний; последующие сборы, смешанные с пылью, уже достаются нам; они наполняют рынок.

Говорят, чай теряет свой аромат, побывав на море; его перевозят через пустыню, и казаки кладут на него клеймо в знак того, что он не поддельный. Дорога любви ведет также через пустыню, и горе тому, кто доверит свою любовь морю свободы; подымутся крики, что любовь потеряла аромат нравственности, что она незаконна.

И вот еще великое сходство: Небесное царство трудно переносит культуру; великая стена развалилась, власть обессилена, последний мандарин повешен; недалеко время, когда сказочная страна сама превратится в сказку, в которую никто не будет верить. Вместе с верою в чудо исчезла точно так же истинная любовь. *(Поднимает чашку.)* И пусть исчезло то, что чуждо нашим дням, осушим эту чашу в честь покойного амура.

Один из гостей. Что он хотел этим сказать?

Другие. Он говорит, что любовь умерла…

«Любовь умерла», – вот, в двух словах, содержание «Комедии любви». Фалк нападает на буржуазную любовь во имя любви идеальной, этим нападкам и посвящена первая половина комедии. Во второй развенчивается точно так же идеальная

любовь, которою Фалк полюбил Сванхильд. Когда все отрекаются от Фалка за его нападки на семью, одна Сванхильд остается с ним и бросается ему на грудь. В следующем действии они оба, оставшись наедине в саду, опьяняют друг друга старыми и вечно новыми словами любви: «Ты создана только для меня!», «Я буду жить для тебя одного!» Фалк понял призрачность любви своих друзей, только ему кажется, что он один – исключение из правила, – заблуждение, свойственное всякому влюбленному. Но его ложь, так же, как он разоблачил обман Линна и Стювера, в свою очередь разоблачает старик Гульстад. Старый коммерсант прерывает воркованье влюбленных самым неожиданным образом: он просит руки Сванхильд и, когда видит изумление и негодование молодых людей, предлагает им обождать и выслушать его. Он напоминает Фалку его собственные слова о любви, но идет еще дальше. Фалк нападал на современную семью за то, что в ней мало истинной любви и много прозаической расчетливости; Гульстад говорит, что ничто так не угрожает будущему счастью супругов, как любовь. Кто любит друг друга, те не имеют права связывать навсегда свою жизнь, потому что любовь, по существу, – чувство преходящее и лживое. Ту же мысль выражает Шопенгауэр в следующих словах: «Браки по любви заключаются в интересах рода, а не личности. Но часто благодаря той инстинктивной иллюзии, которая составляет сущность любви, муж и жена могут очутиться в самой резкой дисгармонии относительно всех других условий жизни… Поэтому нередко случается так, что браки по любви оказываются самыми несчастными, по испанской поговорке: Quien se casa por amores, ha de vivir con dolores, – кто женится по любви, проведет жизнь в печали». Гульстад нападает не на то или другое проявление любви, но на любовь вообще, на легенду о романтической, истинной любви. «Вы верите, – говорит он, – что любовь может торжествовать над печалью, старостью и смертью. Пусть так, но как изведать, что такое любовь? На чем основывается эта юношеская уверенность, будто одна создана только для одного? Ни один человек на земле этого еще не объяснил». Невольно припоминается ответ Позднышева на слова адвоката о том, что любовь может быть взаимной: «Нет-с, не может быть, – возразил он, – так же, как не может быть, чтобы в возу гороха две замеченные горошины легли рядом. Да кроме того, тут не вероятность одна, тут наверное пресыщение. Любить всю жизнь одну или одного, – это все равно что сказать, что одна свечка будет гореть всю жизнь».

Но если посылки у Ибсена и Толстого одинаковы, их выводы далеки друг от друга, как земля и небо. Толстой, отрицая любовь,

отрицает вместе с тем и брачную жизнь. Но рациональный северянин делает другой вывод. Если нельзя решить, что одна создана только для одного, то всегда можно определить, что та подойдет к этому; следовательно, при заключении брака нужно действовать практически и благоразумно, строить на солидном основании. На замечание Фалка, что коммерсант, вероятно, разумеет под солидным основанием свои деньги, Гульстад спокойно отвечает: «Нет, сударь, я говорю о другом основании, более прочном. Я говорю о тихом сердечном уважении, в свете которого легче устроить жизнь, чем в потемках любовного бреда. Я говорю о счастливом сознании долга, о взаимной заботливости, о взаимном мире… Теперь я удаляюсь. Обещайте посвятить себя ее счастью, как я, быть ее другом в жизни, опорой, утешителем, – тогда прошу забыть мои слова; я поступал как должно, я думал о ее счастье, не о своем; и если она изберет вас, тогда пусть она будет мне дочерью, вы – сыном. Вы поселитесь здесь, я уезжаю в деревню, летом свидимся. Теперь вы узнали меня, испытайте же себя самих и сделайте свой выбор». С этими словами старый коммерсант уходит. Молодые люди остаются, пораженные правдою его слов. Сванхильд спрашивает Фалка: «Обещаешь ли ты мне прочное счастье, если любовь твоя пройдет?»

Фалк. Нет, с моей любовью все было бы окончено.

Сванхильд. Обещаешь ли ты, перед престолом Бога, что любовь твоя будет вечно цвести так же, как ныне, и не склонится под бурею и градом?

Фалк. *(после раздумья).* Она будет длиться долго.

И тогда между ними разыгрывается сцена, единственная во всемирной литературе. Юноша и девушка, страстно влюбленные друг в друга, обеспеченные, не встречающие никаких препятствий ко вступлению в брак, добровольно и восторженно расстаются навеки, потому что они молоды, потому что они любят друг друга, потому что к их счастью нет никаких препятствий.

Услышав ответ Фалка, Сванхильд после грустного раздумья вдруг восклицает, как бы просветленная внезапной радостью: «Нет, день нашего счастья не скроют тучи; в полуденном блеске он остановится и вдруг исчезнет, подобно метеору».

Фалк. *(испуганно).* Что ты хочешь, Сванхильд?

Сванхильд. Мы – дети солнца, и лето нашей любви не превратится в зиму.

Фалк. Я понимаю тебя. Но так расстаться, теперь, когда вся земля покрывается цветами, как будто собираясь праздновать наш молодой союз?..

Сванхильд. Именно поэтому должны мы расстаться. Отныне наш радостный путь пошел бы под гору, – и горе нам, если в конце пути мы, представ перед великим судией, должны будем лепетать: «Сокровище, которое Ты нам дал, потеряли мы на нашем жизненном пути».

Фалк. *(с твердой решимостью).* Прочь кольцо!

Сванхильд. *(пламенно).* Ты хочешь?

Фалк. Прочь кольцо! Подобно тому, как могила есть единственный путь к вечности, так и любовь может стать бессмертной лишь тогда, когда она, вырвавшись из оков диких страстей, улетает в край воспоминаний. Прочь кольцо!

Сванхильд. *(лукуя).* Долг мой исполнен. Я наделила тебя разумом и поэзией. Улетай, ты свободен. Сванхильд спела свою лебединую песню. *(Снимает кольцо с руки и целует.)* Пусть моя мечта спит на дне морском. *(Бросает кольцо в море.)*

Пьеса кончается тем, что Сванхильд уходит под руку с Гульстадом, а Фалк присоединяется к хору студентов; издали доносится их радостное пение. Молодые парочки и гости приглашаются на танцы. Общее оживление и веселье.

Такова эта изумительная комедия, своеобразная, смелая, восторженная, но страдающая одним недостатком: она вся, от первого до последнего слова, неправдоподобна и невозможна в действительности. Действующие лица сделаны не из плоти и крови, а высечены из ледяной глыбы, и в них вместо живой души творец вдохнул философскую систему. Живые люди, молодые и одаренные страстью, не могут добровольно расстаться по тем мотивам, которые вызвали разлуку Фалка и Сванхильд. И тем не менее идея пьесы поражает смелостью. Любовь есть рабство. Женщина спасается от рабства любви в семье, но в семье, основанной на взаимном уважении, на доверии. Поэт спасается от рабства любви в труде, в одиночестве, в воспоминаниях. Фалк и Сванхильд, добровольно расставшись, обрели свободу – отсюда их радость. умом понимаешь эту радость, но сердце не мирится ни с благородной практичностью Гульстада, ни с бесстрастной восторженностью Сванхильд, ни даже с самоотречением Фалка. Прочитав комедию, вы почему-то уверены, что из Фалка выйдет плохой поэт, а брак Сванхильд и Гульстада останется бездетным. Пусть благословит их судьба, любящая благоразумных; непосредственное чувство читателя их не благословит.

«Комедия любви» была написана в 1862 году. Почти через тридцать лет Ибсен создал новую пьесу – «Эллида», – в которой

идея «Комедии любви» повторяется совершенно без изменения, но какая разница в языке, в занимательности фабулы, в оживленности действия! В сравнении с «Эллидой» «Комедия любви» кажется ученическим произведением. Трудно найти другую идейную пьесу, в которой идея была бы так искусно слита с содержанием, как это сделано в «Эллиде».

Героиня пьесы Эллида, подобно Сванхильд, поставлена судьбой между двух мужчин, из которых один – молодой моряк – любит ее таинственной, деспотической любовью, а другой – доктор Вангель, старик, почти вдвое старший, чем она, – уважает ее нравственную свободу; Эллида отдает предпочтение второму. Пожелав развенчать легенду о романтической любви, Ибсен выбирает случай самый благоприятный для романтиков. Отношениями между Эллидой и моряком Ибсен как будто хотел сказать романтикам: я буду сражаться с вами вашим же оружием, я обусловлю страсть моих героев как раз теми обстоятельствами, которые, по вашему же уверению, действуют на женскую волю стихийно, неотразимо, и эта всесильная, непобедимая страсть разлетится при столкновении с жаждою сохранить нравственную свободу, неприкосновенность своего «я». Поэтому фабула «Эллиды» может показаться неправдоподобной, во вкусе самого разнузданного романтизма. Но тот, кто стал бы упрекать Ибсена в неестественной фабуле пьесы, показал бы, что не понимает ни ее замысла, ни цели. В природе вы одинаково не встретите ни крылатых грифонов, ни химических реторт, но разница между этими изобретениями человеческой мысли огромная. Крылатый грифон не поможет нам лучше уразуметь действительную природу, а реторта только с этою целью и сделана. Неестественная фабула «Эллиды» создана Ибсеном в процессе художественного эксперимента для лучшего анализа действительности.

Все романтики, писавшие о стихийном всемогуществе любви, непременно признавали это чувство непроизвольным, инстинктивным, загадочным. Такова именно любовь Эллиды к моряку. Эллида – дочь смотрителя маяка – выросла среди моря и чувствует к морю непобедимое влечение. И вот к ней является загадочный незнакомец, тоже страстно любящий море, – и между ними с первого взгляда устанавливается стихийное сродство. Она не расспрашивает о его прошлом; то, что она о нем знает, полно тайны и прелести. Он побывал на разных морях, он убил капитана по таинственной причине. Ибсен даже не побрезгал этим оружием романтизма, – обаянием, которое придает мужчине в глазах женщины пролитая кровь. Эллида и моряк с первой встречи полюбили друг друга; глаза моряка гипнотизируют ее

волю. Разговоры их самые странные: «Мы всегда говорили о море, – рассказывает Эллида своему мужу, – о шторме и штиле. О темных ночах на море. Также о море в ясный солнечный день. Но чаще всего говорили мы о китах, о дельфинах, тюленях, которые лежат там, на утесах, и греются в полуденном свете. И потом мы говорили о чайках, о морских орлах и других птицах. И подумай, не удивительно ли? всякий раз мне казалось, будто морские звери и птицы сродни ему».

Вангель. А ты сама?

Эллида. Да, мне почти казалось, что и я становлюсь сродни им всем.

Вангель. Да, да. И таким образом ты наконец обручилась с ним?

Эллида. Да, он сказал, что я должна была это сделать.

Вангель. Должна? Разве у тебя не было тогда своей воли?

Эллида. Не было, пока он был около меня…

И само обручение было таинственное, роковое: «Он вынул из кармана кольцо от ключей, – продолжает Эллида, – и снял затем с пальца перстень, который постоянно носил, у меня он тоже взял колечко, которое было у меня на руке. Их он надел на кольц Вангель. Обручиться?

о от ключа и сказал, что теперь мы должны обручиться с морем».

Эллида. Да, он сказал так. И с этими словами он со всего размаха бросил кольцо в самую глубь моря.

Вангель. А ты, Эллида, ты согласилась на это?

Эллида. Да, представь себе, мне казалось в то время, что все это так и должно быть.

Эллида и незнакомец расстаются. Эллида выходит замуж, рожает ребенка, на письмо незнакомца отвечает, что между ними все кончено, но он не обращает никакого внимания на ее слова. «Что же он ответил на то, что ты ему сообщила?» – спрашивает Вангель.

Эллида. Ни слова в ответ на это, как будто я вовсе не порвала с ним. Он писал совершенно спокойно и хладнокровно, чтобы я дожидалась его. Что он даст мне знать, когда ему можно будет принять меня к себе, и чтобы тогда я немедленно отправилась к нему.

Эта черта крайне важна. Незнакомец не признает воли

Эллиды. Роковая, инстинктивная любовь всегда деспотична; Шопенгауэр объяснил бы это тем, что индивидуум подпадает под власть гения рода.

В первые годы замужества Эллида забывает о незнакомце. Но роковая страсть непобедима; она вдруг вспыхивает в ее сердце, наполняет ее ужасом и грозит ей безумием или смертью. Это случилось тогда, когда у нее должен был родиться ребенок, вскоре умерший. Муж Эллиды узнает, что последние три года она живет одною мучительною мыслью, одним непобедимым влечением к незнакомцу, к его любви. «И в таком-то состоянии ты пробыла целых три года, – говорит Вангель, – молча переносила свои тайные муки, не хотела довериться мне».

> **Эллида.** Но ведь я не могла. Не могла открыть тебе их до настоящей минуты, когда это сделалось необходимо, ради тебя самого. Если бы я раньше открыла тебе все это, то ведь я должна была бы открыть тебе и то… то, что сказать невозможно.
>
> **Вангель.** Невозможно?
>
> **Эллида.** Нет, нет, нет! Не спрашивай! Я скажу тебе только одну вещь. А затем ничего больше. Вангель, чем можем мы объяснить себе то, что глаза нашего малютки были так загадочны?
>
> **Вангель.** Моя дорогая, бесценная Эллида! Уверяю тебя, что это одна твоя фантазия. У малютки были точь-в-точь такие же глаза, как и у других нормальных детей.

К довершению всего Эллида случайно узнает, что как раз три года тому назад, когда «на нее нашло», незнакомец прочел в старой газете, что она обвенчана с другим, и при этом побледнел, как полотно, и сказал: «Но она моя и будет моею. И за мной последует она, когда я вернусь за нею, как утопленник из морской пучины».

Такова романтическая, таинственная, стихийно-роковая связь между Эллидой и неведомым американцем. И разительный контраст с этой связью представляют отношения между Эллидой и ее мужем.

Прежде всего, доктор Вангель стар. У него две дочери, из которых старшая, Болетта, почти ровесница Эллиды.

Вангель любит свою вторую жену, но, увы, даже не может сказать, что любит в первый раз. Он любил и первую жену и был счастлив с нею. Действие комедии начинается как раз в тот день, когда дочери Вангеля и он сам празднуют тайком от Эллиды день рождения своей покойной матери и жены, – Эллида узнает об этом случайно.

Ни в характере, ни в деятельности Вангеля нет ничего величественного или сильного. Это обыкновенный врач, практикующий в маленьком городке, да и практика его не обширна. «Дела у него вовсе не так много, – говорит Болетта, – чтобы наполнить все его время». Сильной волей он также не отличается. «Бедный папа! – восклицает та же его дочь. – Мало ли что он говорит! Но когда приходится действовать… Нет у папы настоящей энергии!» Сверх того, за Вангелем водится маленькая слабость. «Я боюсь, что он зашел на пароход», – говорит Болетта профессору Арнхольму.

Арнхольм. Вы боитесь?

Болетта. Да, он обыкновенно заходит туда, чтобы посмотреть, нет ли там знакомых. А так как на пароходе есть буфет…

Арнхольм. А, вот что! Ну, так пойдемте.

Эллида выходит замуж за Вангеля не по внутреннему выбору.

«Послушай, Вангель, – говорит ему Эллида в минуту откровенности, – нам не к чему далее лгать самим себе и друг другу».

Вангель. Лгать? – говоришь ты. Но разве мы лжем?

Эллида. Да, лжем. Или, во всяком случае, скрываем истину. Потому что истина – чистая, неприкрашенная истина – все-таки та, что ты пришел ко мне и купил меня.

Вангель. Купил! Ты говоришь, – купил!

Эллида. Да ведь и я была ничуть не лучше тебя. Я согласилась на торг. Я тотчас же продалась тебе… Ведь я была так неопытна, так беспомощна, в такой степени одинока! Совершенно естественно, что я согласилась… когда ты явился и предложил мне обеспечить меня на всю жизнь.

Выйдя за Вангеля не по внутреннему выбору, Эллида за годы супружества ничем не связала себя ни с его дочерьми, которые остаются ей чужды, ни с его домом, которым управляют эти дочери. Ребенок их умер, и уже три года они не живут как муж с женой. «Здесь ведь нет ровно ничего, – говорит Эллида, – что бы меня притягивало и удерживало. Ведь я совсем не сроднилась с твоим домом, Вангель. Дети – не мои дети; я хочу сказать, что сердце их закрыто для меня и всегда оставалось для меня закрытым. Когда я уеду, если только я уеду, то мне не придется сдать ни одного ключа, не придется сделать ни одного распоряжения. Я совершенно чужая в твоем доме».

Последняя связь, существующая между ними, – формальная законность их брака – не имеет в глазах Эллиды никакого значения. «Милый, – говорит она мужу, – как мало ты меня знаешь! Что мне за дело до формы? Мне кажется, что суть вовсе не в таких внешних вещах».

И обстоятельства складываются так, что Эллида, женщина, принадлежащая морю, даже при рождении окрещенная не христианским именем, а названием корабля и теперь сохнущая вдали от родной стихии, – Эллида должна сделать выбор между таинственным моряком и старым мужем. Верный своему обещанию незнакомец наконец приезжает за Эллидой и требует, чтобы она последовала за ним. На возражения ее и Вангеля он спокойно отвечает, что исполнил данное слово, что завтра вечером он опять придет, в последний раз, и что Эллида в течение этих суток должна добровольно сделать свой выбор между ним и Вангелем. Этот последний день изображен в комедии с большим мастерством. Эллида шаг за шагом отдаляется от мужа, увлекаемая роковой силой. Разве сомнителен выбор там, где на одной стороне все: молодость, первая любовь, сила воли, непоколебимая верность, таинственное сродство симпатий, голос инстинкта, надежда на вольную жизнь среди любимой стихии, – а на другой стороне ничего, кроме скучной жизни в чужой семье, подле старого мужа.

С приближением рокового часа Эллида рвет одну за другой те слабые паутины, которые связывают ее с Вангелем. «Позволь мне уехать от тебя, Вангель! – наконец восклицает она. – Нам все равно не остается ничего другого после того, как мы так сошлись с тобою… О Вангель, если бы я только могла любить тебя так, как мне бы хотелось! Так беззаветно, как ты того заслуживаешь. Но я чувствую, я чувствую, – этого никогда не будет».

Эллида просит, чтобы Вангель теперь же освободил ее. «Я должна иметь свободу выбора. Должна иметь возможность выбрать то или другое. Должна иметь право отпустить его одного… или же… последовать за ним». Но каков будет этот выбор, видно из следующих слов Эллиды. Вангель пугает ее неизвестным будущим, если она последует за незнакомцем. «Это ужасно», – говорит он. На это Эллида отвечает: «Потому-то мне и кажется, что я должна пойти на это».

Вангель. Потому, что это представляется тебе ужасным?

Эллида. Да, именно поэтому.

Вангель. Послушай, Эллида. Что ты, собственно,

разумеешь под словом «ужасное»?

Эллида. Ужасное – это то, что пугает и влечет… больше влечет, чем пугает.

Вангель обещает защищать ее против незнакомца. «Защищать? – возражает она. – Против чего будешь ты защищать меня? Ведь мне угрожает не какая-нибудь внешняя сила или власть. „Ужасное“ лежит глубже. „Ужасное“ – это стремление моей собственной души…»

Вангель. Нынче ночью все решится, дорогая Эллида.

Эллида. Да, да, подумай только. Решение так близко, решение на всю жизнь. Быть может, завтра то, что будущее сулило мне, ускользнет от меня навсегда… Полная, цельная жизнь на свободе ускользнет от меня навсегда. А быть может, и от него.

Вангель. Эллида, ты любишь этого незнакомца?

Эллида. Люблю ли? Ах, почем я знаю? Я знаю только то, что он для меня воплощение «ужасного» и что…

Вангель. И что еще?

Эллида. И что ему-то, как мне кажется, я и должна принадлежать.

Наступает роковой вечер. Незнакомец является в последний раз, Эллида рвется к нему всеми силами души. «Ты, конечно, можешь удержать меня здесь, – говорит она мужу. – И ты, конечно, это сделаешь. Но моих чувств, всех моих мыслей, всех моих непреодолимых стремлений и желаний, – их ты не можешь связать! Они будут увлекать и толкать меня в тот неведомый мир, для которого я была создана и доступ к которому ты мне закрыл».

Видя, что все потеряно, Вангель дает Эллиде свободу: «Для тебя нет иного спасения. Я, по крайней мере, другого исхода не вижу. А потому… а потому я тут же расторгаю сделку. Теперь ты можешь избрать свой путь совсем, совсем свободно».

И тогда совершается чудо. Все загадочные влечения, все голоса инстинкта, все тайны, все ужасы мгновенно теряют власть над сердцем Эллиды, лишь только было произнесено слово «свобода» и признана неприкосновенность ее нравственного «я».

«Теперь, – продолжает Вангель, – ты можешь выбирать свободно и под собственною ответственностью, Эллида».

Эллида. *(хватается за голову и смотрит неподвижно на Вангеля).* Свободно и под ответственностью! И под ответственностью тоже.

С парохода раздается второй звонок.

Незнакомец. Слышишь, Эллида. Это звонок в

последний раз. Иди же!

Эллида. Никогда после этого не пойду я за вами. *(Прижимается к Вангелю).* Никогда после этого я тебя не покину.

Незнакомец. Значит, кончено?

Эллида. Да, кончено навеки.

Незнакомец. Я вижу, здесь есть нечто, что сильнее моей воли.

Эллида. Ваша воля не имеет больше ни малейшей власти надо мною. Вы для меня теперь мертвец, который вернулся на землю из морской глубины и снова должен туда погрузиться. Но я вас больше не страшусь. И ваше обаяние тоже исчезло.

Незнакомец. Прощайте, фру! Отныне вы для меня не что иное, как пережитое мною кораблекрушение.

В конце пьесы сам Ибсен объясняет ее идею. «Я начинаю понимать тебя мало-помалу, – говорит Вангель жене. – Ты мыслишь и чувствуешь образами и видимыми представлениями. Твоя неудержимая тоска по морю, твое влечение к этому незнакомцу были выражением проснувшейся в тебе и возраставшей потребности свободы».

По мысли Ибсена, измена любимому человеку является следствием стремления освободиться от рабства стихийной, бессознательной любви. Никто не может быть ничьим, никто не может принадлежать никому – ни по вражде, ни по любви. Пусть стихийная любовь действует в интересах гения рода, пусть она служит целям будущих поколений, – нам эти цели чужды, они посягают на нашу свободу, и мы во имя свободы должны бороться с рабством любви, как боремся со всеми другими видами рабства и насилия.

Та же идея о бессилии любви перед стремлением к свободе положена в основу «Норы», третьей пьесы Ибсена, посвященной вопросу о любви и семье. Пьесе этой особенно посчастливилось благодаря ее сценичности и публицистическому характеру последнего разговора Норы с Хельмером. Некоторые критики увидели в комедии проповедь женского равноправия, нечто вроде идей Жорж Санд, господствовавших у нас в шестидесятых годах. Эти критики забывали, что Жорж Санд и наши передовые писатели проповедовали свободу любви, а Ибсен проповедует свободу от любви. Нора уходит от Хельмера не потому, что полюбила другого, и не потому, что разлюбила его и детей – в один вечер нельзя разлюбить, – а потому, что, по мысли Ибсена, чувство любви бессильно и ничтожно, когда в душе просыпается

чувство свободы и самостоятельности. Это чувство самостоятельности руководило Норой, когда она подделала под векселем подпись отца; она не справлялась, как смотрят на такой поступок общество и закон; внутреннего сознания своей правоты было для нее довольно. Потом, когда она узнает, какие последствия угрожают ей и мужу, ее поддерживает надежда, что муж признает ее нравственную правоту. Эта надежда не сбывается. Нора видит, что муж доныне ее только любит, – и она уходит от него и бросает детей. Произошло столкновение двух самолюбий, восемь лет замаскированных личиною любви. Получив вексель от Гюнтера, Хельмер вскрикивает: «Я спасен! Нора, я спасен!» «А я?» – спрашивает его Нора. Хельмер не хотел пожертвовать во имя любви своею честью и положением в обществе, Нора – неприкосновенностью своего «я». Никто из них не лучше, не хуже. Впрочем, судя по благородству Хельмера в последней сцене, можно думать, что у него более нежное сердце, нежели у Норы.

Рассмотренные комедии имеют тот общий недостаток, что в них действуют не мужчины и женщины, а какие-то бесполые существа, совершенно лишенные страстей и желаний. Сванхильд и Эллида предпочитают молодым любовникам своих престарелых «уважателей» с таким видом, как будто в деле любви годы не играют никакой роли. Нора с легким сердцем покидает своего молодого любимого мужа и уходит куда-то в безвоздушное пространство. Прочитав эти комедии, невольно спрашиваешь себя: да полно, знают ли там, на Севере, что такое любовь, та самая любовь, которую Ибсен с такой энергией отрицает и разрушает? И не поэтому ли он с такою легкостью устраняет ее и ставит на ее место уважение, свободу, сознание своей неприкосновенности? Возможны ли Сванхильд и Эллида у французов, у немцев, у нас?

Впрочем, как бы мы ни ответили на последний вопрос, идейное значение пьес от этого не уменьшается. Различие в темпераментах даже придает комедиям Ибсена своеобразную прелесть. Мы привыкли читать вечные жалобы на то, что в сущности любовь не что иное, как чувственность и распутство. Но когда Ибсен, у которого герои и героини словно вылеплены из девственного снега, – когда и он стремится обличить легенду любви, мы убеждаемся, что причина болезни лежит не в легкости современных нравов, а таится гораздо глубже. Всеобщий упадок идеалов породил экспериментальную литературу во Франции, – литературу яркую, жгучую, похожую на кровавый закат. В комедиях Ибсена тот же упадок идеалов отразился бледным неподвижным полярным сиянием.

Глава VI

Символические пьесы. – «Дикая утка». – «Привидения». – «Росмерсхольм». – «Гедда Габлер». – «Строитель Сольнес». – «Маленький Эйолф»

Нам остается разобрать пьесы Ибсена последнего периода, наиболее художественные и мрачные. Хотя они сохраняют обычный идейный характер ибсеновских комедий, но в них художник ближе подходит к душе отдельного человека.

В сущности они представляют одно целое, находясь и в связи, и в противоречии со всеми прежними произведениями Ибсена. Все, что он отрицал до сих пор: принцип демократии, власть большинства, служение общественному благу, современную семью, романтическую любовь, – все это он отрицал не ради отрицания, не из ненависти к людям, не вследствие скуки и пресыщения жизнью, а во имя высших идеальных требований. Самобытность личности и правда – вот два безусловных идеала, которые Ибсен противополагает действительной жизни, и в сравнении с ними эта жизнь оказывается ничтожной и лживой. В прежних комедиях Ибсен выступает в двойственной роли разрушителя-идеалиста. Но идеалы свои он не воплощает как художник, а проповедует как моралист. В пьесе особняком от других лиц стоят герой или героиня, созданные по образу и подобию Бранда, идейные фантомы, предъявляющие идеальные требования для того, чтобы развенчать действительность. Как только эта цель достигнута, Ибсен покидает своих идеальных героев, как плотник, отставляющий в сторону топор и лом, разрушив ими ветхое здание.

Долго такой метод творчества не мог использоваться. Художник должен был наконец спросить себя, да возможны ли и желательны ли те идеальные требования, на прокрустовом ложе которых он измерял действительность, чтобы казнить ее? Ибсен отвечает на этот вопрос отрицательно, и ответ его столь же искренен, как и прежняя критика действительности. Люди, стоящие выше толпы, должны умереть – или вследствие модных страстей, или вследствие бесстрастия и презрения к окружающим. Таковы мрачные идеи последних пьес. И так же, как идеи, мрачно их содержание. Все они кончаются самоубийством или убийством; заключительные сцены «Росмерсхольма» и «Привидений» по силе драматизма и роковой неизбежности изображаемых страданий напоминают трагедии древних.

В «Дикой утке» изображается бедная, скромная и по-своему счастливая семья провинциального фотографа Ялмара Экдала,

причем все счастье семьи основано на обмане и самообмане. Семья состоит из четырех лиц: самого фотографа, старика-отца, жены фотографа, старше его несколькими годами, и четырнадцатилетней дочери Хедвиг. Старик Экдал, лейтенант, был некогда богатым лесопромышленником и страстным охотником. Купил он большой лес в компании с коммерсантом Верле, но покупка была совершена незаконно. Верле удалось выпутаться и свалить вину на Экдала, который попал под суд, был лишен чина и заключен в тюрьму. Молодой Экдал после катастрофы, происшедшей с отцом, должен был оставить университет. Тот же Верле, погубивший старика, является и злым гением его сына. Он выдает за него обольщенную им девушку, чтобы скрыть последствия любви, и в виде приданого устраивает молодому Экдалу фотографическую мастерскую. Студент бросает учение и отдается скромному ремеслу, не догадываясь, что женат на чужой любовнице, что Хедвиг – не дочь его и что всей обстановкой и скромным благополучием он обязан обольстителю своей жены. И благодаря неведению Ялмар Экдал любит жену и дочь и по-своему счастлив. Это первый обман в пьесе, обман мужа. Второй обман касается жены и дочери. Они так же не знают правды о нем, как он не знает их правды. Они верят, что Ялмар Экдал – гениальный человек, занятый великим открытием в области фотографии, и поэтому исполняют вместо него все работы, ухаживают за ним, отказывают себе в необходимом, тратя все деньги на пиво и бутерброды для «гениального изобретателя». На самом же деле Экдал – ничтожнейший лентяй, фразер и эгоист; он пьет пиво, истребляет бутерброды, спит по целым дням и ждет вдохновения, чтобы приступить к своему открытию. Но благодаря неведению жена и дочь боготворят его и по-своему счастливы. Третий обман, вернее самообман, касается старика Экдала. Старый охотник устраивает на чердаке призрачный лес из рождественских елок, разводит там нескольких кроликов, кур и голубей, каждый день отправляется с пистолетом на охоту за кроликами и по-своему не менее счастлив, чем в прежние дни, когда он в дремучих лесах Северной Норвегии ходил один на медведя. В истреблении кроликов ему помогает «гениальный изобретатель», тратя на эту забаву все время и поручая ретушировать портреты больной глазами Хедвиг. Такова жизнь семьи Экдалей. «Низкая истина» этой жизни заключается в том, что старик – впавший в ребячество пьяница, сын – лентяй и эгоист, мать – падшая женщина, дочь – незаконное дитя, а коммерсант Верле – злобный гений всех этих людей. «Возвышающий…» же"…обман» жизни Экдалей тот, что все они бесконечно счастливы и довольны собою и друг другом, живут в

правде и любви, а злодей Верле, устроивший им мастерскую, продолжает заботиться о них, дает старику на дом письменную работу, которой тот не исполняет, и в течение многих лет тайком от Ялмара помогает им небольшими суммами. Эмблемой этого «возвышающего обмана» является в пьесе дикая утка. Подобно тому как снежный храм в «Бранде» символизирует высшую правду, загрязненный водопровод во «Враге народа» – испорченность толпы, море в «Эллиде» – стремление к свободе, так и дикая утка символизирует спасительный обман жизни. Верле на охоте однажды ранил в крыло дикую утку; она нырнула на илистое дно озера, но собака за ногу вытащила ее. Искусанная и раненая утка отдана старику Экдалу, поправилась, пополнела и сделалась в семье предметом всеобщих забот, почти обожания. Она на чердаке занимает почетное место; для нее поставлен чан с водой; спит она в особой корзине; каждый день все справляются о ее здоровье; старик негодует, когда ее зовут птицей; Хедвиг на ночь молится о здоровье отца и также о здоровье дикой утки. Есть еще у Экдалей знакомый, доктор Реллинг, воплощающий идею пьесы; он и проповедует спасительность обмана и лживость идеалов. Предполагая сделать людей счастливыми, он каждому из знакомых внушает какую-нибудь возвышающую ложь; Экдала он убедил, что тот – гениальный изобретатель.

Так протекает жизнь Экдалей день за днем в течение 14 лет. Ялмар потолстел, дикая утка тоже; Хедвиг сделалась любящей, нежной девушкой и не знает, что ей грозит потеря зрения; жена Ялмара, Гина, заведует фотографией и молится на своего «гениального» мужа; старик бьет без промаха кроликов на пять шагов, пьет коньяк и, когда нет в доме чужих, надевает старый лейтенантский мундир; все счастливы и любят друг друга, – чего больше? Но вот приезжает сын коммерсанта Верле, молодой Грегерс Верле, товарищ Ялмара по университету, проповедник идеальных требований и безусловной правды, – вариация образа Бранда. Но какое различие между героем-священником и этим сыном коммерсанта и как изменилось отношение Ибсена к проповеди идеального требования «все или ничего!» Грегерс Верле так же похож на Бранда, как искусанная и раненая утка на чердаке у Экдалей на дикую утку на свободе. Это человек с бессильной волей, с больною совестью, не находящий дела в жизни, всеми осмеянный, думающий о самоубийстве. С ним в галерее ибсеновских героев появляется новый тип, который под разными именами проходит через все четыре пьесы. Грегерс Верле в «Дикой Утке», Росмер и Брендель в «Росмерсхольме», Освальд в «Привидениях» и Гедда Габлер – все это психопаты не только мысли, но и воли, а Гедда Габлер —и нравственного

чувства. Великий декаданс сделал-таки свое дело в душе Ибсена или тех людей, коих он наблюдал. Страшный вопрос современного пессимизма – «зачем?» – начинает звучать в их речах, как предсмертный стон; произносится роковое слово «скучно»; способность к деятельности оставляет их; какая-то благородная смесь усталого идеализма и taedium vitae[11] наполняет их сердца; все они кончают самоубийством. Ибсен видит и много раз подчеркивает связь между их слабостью и терзаниями совести. Вечные размышления о правде сделали их лишними в действительной жизни, основанной на лжи и страстях. И надо всеми тяготеют грехи отцов.

Грегерс Верле презирает отца, много лет проводит в его лесной конторе, получая жалованье как простой служащий и напрасно ища высшего дела. Он проповедует идеальные требования, – над ним смеются. По зову отца он является домой, узнает тайну Экдалей и решает, что наконец нашел задачу жизни. Ослепленный своим бессильным идеализмом, он считает Ялмара замечательным человеком, только погрязшим в будничной тине, и задается целью спасти его. Он расскажет ему прошлое Гины, примирит их и заставит жить в правде. Таким путем он успокоит совесть, искупит грех, освободится от проклятия наследственности.

– Ты погубил всю мою жизнь, – говорит Грегерс отцу, – только из-за тебя я осужден скитаться, преследуемый и мучимый больною совестью.

Верле. Вот как, с совестью обстоит неблагополучно.

Грегерс. Я должен был восстать против тебя еще тогда, когда ты расставил сети лейтенанту Экдалу. Я должен был предупредить его.

Верле. Да, тогда следовало тебе говорить.

Грегерс. Я не смел, настолько был я неискренен и труслив… Но теперь я могу освободить Ялмара ото всей лжи, которая погубит его.

Верле. Ты надеешься сделать этим доброе дело?

Грегерс. Да, я надеюсь.

Верле. Ты полагаешь, что фотограф Экдал такой человек, который поблагодарит тебя за эту дружескую услугу?

Грегерс. Да, он таков.

Верле. Гм, это мы увидим.

Грегерс. И, сверх того, если я хочу жить, то должен найти исцеление для своей больной совести.

Верле. Ее ты никогда не исцелишь. Твоя совесть

больна с детства. Это – наследство твоей матери, единственное, которое она тебе оставила.

Верле предлагает сыну половину состояния; Грегерс отказывается: «Этого я не должен сделать, ради своей совести».

Верле. Ты снова уедешь в контору?

Грегерс. Нет, я считаю себя вышедшим из твоей службы.

Верле. Чем же ты намерен заняться?

Грегерс. Исполнить задачу жизни, больше ничего.

Верле. А потом? Чем ты жить будешь?

Грегерс. Я кое-что отложил от своего жалованья.

Верле. Надолго ли хватит этих денег?

Грегерс. На мой век хватит.

Верле. Что ты этим хочешь сказать?

Грегерс. Больше я тебе не отвечаю.

Верле. В таком случае прощай, Грегерс.

Грегерс. Прощай.

Так расстается отец с сыном после того, как последний намекнул на желание покончить с собою. И подобные сцены, от которых веет неподвижным холодом смерти, все чаще попадаются в последних пьесах Ибсена.

Еще резче, чем старый Верле, нападает на Грегерса, на его безумную проповедь правды доктор Реллинг. Гина, предчувствуя несчастье от вмешательства Грегерса в их семейную жизнь, спрашивает Реллинга, правда ли, что молодой Верле – помешанный?

– К сожалению, нет, – отвечает Реллинг, – он не более помешан, чем мы с вами, но тем не менее он болен.

Гина. Чем же он страдает?

Реллинг. Скажу вам. Он страдает острой горячкой правдивости… Это наша национальная болезнь, но обнаруживается она только спорадически.

То же самое высказывает Реллинг в лицо Грегерсу, разъясняя ему, как ничтожны и жалки те люди, которым он проповедует правду, и насколько эта правда для них пагубна. «Но в таком случае, – спрашивает Грегерс, – как можете вы называть их друзьями и водиться с ними?»

Реллинг. Слава Богу! Я, с позволения сказать, какой ни на есть врач; обязан же я заботиться о своих пациентах.

Грегерс. Как? Ялмар Экдал болен?

Реллинг. Все люди, к сожалению, больны.

Грегерс. И какое лечение применяете вы к Ялмару?

Реллинг. Свое обычное. Забочусь о том, чтобы сохранить в целости его жизненную ложь.

Грегерс. Жизненную ложь? Или я не расслышал…

Реллинг. Да, я сказал: «жизненную ложь», потому что жизненная ложь есть укрепляющее средство.

И Реллинг рассказывает, как он лечит своих пациентов. Одному приятелю-гуляке, чтобы спасти его от самопрезрения, он внушил, что тот – демоническая натура. Ялмара он убедил, что тот сделает великое открытие. Старик Экдал сам нашел свое лечение: охоту на кроликов. Когда Грегерс в ответ говорит что-то об идеалах, Реллинг его прерывает: «Кстати, господин Верле-младший, зачем вы употребляете иностранное слово „идеал“, когда у нас есть свое родное – „ложь“?»

Грегерс. По-вашему, они обозначают одно и то же?

Реллинг. Совершенно; точно так же, как тиф и гнилая горячка.

Грегерс. И все-таки, доктор, я успокоюсь не прежде, чем спасу Ялмара из ваших рук.

Реллинг. Это его погубит. Отнимите у среднего человека его жизненную ложь, и вы в то же время у него отнимите счастье.

Грегерс приводит, однако, в исполнение свой замысел.

Он открывает Ялмару прошлое Гины. Ялмар узнает, что Хедвиг – не его дочь. Но вместо того, чтобы примириться с женою во имя правды и основать истинную семью, он хочет бежать из дома, рассыпается в высокопарных фразах о своем несчастье, гонит от себя бедную Хедвиг, не доверяя ее любви, и, под влиянием проповеди Грегерса об идеальных требованиях и святости труда, отзывается презрительно о кроликах и даже о дикой утке. Тогда Грегерс посягает на эту эмблему «возвышающего обмана» жизни. Он советует Хедвиг застрелить любимую утку, чтобы доказать отцу свою любовь к нему. Однако Ялмар не покидает семьи. В критическую минуту, когда Гина спокойно укладывает его вещи, неразрезанные книги и начатую автобиографию, он замечает на столе поднос с кофе и бутербродами и среди высоких слов о том, что он идет навстречу бурям и метелям, пьет глоток за глотком и чего-то ищет. «Чего ты ищешь?» – спрашивает его жена. «Масла», – отвечает Ялмар.

Гина. Принесу сейчас.

Ялмар.*(кричит ей вслед).* Не надо! С меня довольно и куска черствого хлеба!

Но Гина приносит масло, и он мажет бутерброд. Он до того ничтожен и мелко самолюбив, что ему для счастья не нужно даже возвышенного обмана, а достаточно бутербродов с маслом. Но нежная, любящая Хедвиг не могла расстаться с жизненной ложью. Взяв револьвер, чтобы застрелить утку, она в последнее мгновение стреляет себе в грудь. Грегерс *с* ужасом видит последствия своей правды. Он хватается за последнюю надежду, авось печаль по Хедвиг облагородит сердце Ялмара, но беспощадный Реллинг разрушает и эту иллюзию. «Как долго, по-вашему, – спрашивает он, – будет длиться у него это возвышенное настроение?»

Грегерс. Разве оно не будет длиться и расти всю жизнь?

Реллинг. Через девять месяцев маленькая Хедвиг станет для него не чем иным, как прекрасною темою для декламации.

Грегерс. И вы можете сказать такое о Ялмаре Экдале?

Реллинг. Мы поговорим с вами, когда первая трава завянет на ее могиле; тогда услышите, как он будет всхлипывать «о ребенке, слишком рано отнятом у его отцовского сердца». Тогда увидите, как он набальзамирует себя удивлением и жалостью к своей особе. Подождите!

Грегерс. Если вы правы и я неправ, то жизнь не стоит того, чтобы жить.

Реллинг. О, жизнь была бы сносной без этих пророков, которые к нам, бедным, врываются со своими идеальными требованиями.

Грегерс. *(про себя).* В таком случае я рад, что мое решение таково, каково оно есть.

Реллинг. С вашего разрешения, – о каком решении говорите вы?

Грегерс. *(собираясь уйти).* Я был тринадцатым за столом.

Реллинг. Черт знает что!

На этих словах кончается пьеса, по замыслу мрачная, как трагедия, по деталям местами похожая на водевиль. Да, это – трагедия-фарс, как сама жизнь. Лучшие погибают. Хедвиг

застрелилась, Грегерс уходит, чтобы покончить с собою. Худшие будут по-своему счастливы, они будут обманывать друг друга и себя, охотиться на кроликов, есть бутерброды. Правда и счастье несовместимы. Гордый клич Бранда «все или ничего!» привел к печальному признанию: "…жизнь не стоит того, чтобы жить!»

Несмотря, однако, на мрачность основной идеи, «Дикая утка» заключает в себе много примиряющего и даже отрадного. Уж такова двойственная натура Ибсена: охлажденный поздними сомнениями ум странно сочетался в нем с детски нетронутым сердцем и бодрой мужественной волей. В прежних пьесах, разрушая действительность, Ибсен отдавал свои сердечные симпатии созданным им фантомам вроде Бранда и доктора Стокмана. В последних же пьесах, разрушая свои прежние идеалы, Ибсен отдает всю свою любовь бедной, жалкой, лживой и все-таки милой ему действительности. Многообразные «возвышающие обманы» жизни Экдалей, от гениального открытия Ялмара до культа подстреленной птицы, – все это изображено в пьесе не только без насмешки, но с глубоким сочувствием. Хедвиг выражает свое обожание дикой утки в таких нежных и трогательных словах, что чувство ее невольно сообщается читателю.

– Бедная утка, – восклицает она, – больше никогда не увижу ее; подумайте только, отец хочет свернуть ей шею.

Грегерс. Этого он не сделает.

Хедвиг. Довольно, что он сказал. Это так жестоко со стороны отца; поэтому-то каждый вечер молюсь я за дикую утку и прошу Бога хранить ее от смерти и от всякого зла.

Грегерс. Кто вас этому научил?

Хедвиг. Я сама. Как-то отцу поставили пиявок на шею, и так как он сказал, что борется со смертью, то я помолилась за него, ложась спать; а теперь продолжаю молиться.

Грегерс. Вы молитесь также за дикую утку?

Хедвиг. Я решила включить дикую утку в молитву потому, что она в первое время была так больна.

Грегерс. Вы, может быть, молитесь и утром?

Хедвиг. Нет, не молюсь.

Грегерс. Чем утренняя молитва хуже?

Хедвиг. Утром так светло – и совсем ничего не боишься.

В наивных словах Хедвиг больше истинной любви к людям и природе, чем во всех монологах Бранда и Стокмана, и нам

кажется, что образ Хедвиг мог возникнуть только в очень чистой душе.

Переходим теперь к самой мрачной проповеди жизнерадости[12], когда-либо появлявшейся в литературе – к драме, названной «Привидения». Несмотря на свою краткость – всего три действия, – драма эта чрезвычайно сложна по идейному содержанию. В ней Ибсен наконец решает долго мучивший его вопрос о наследственности, о противоречии между свободой личной воли и тяготеющей над нами волей наших отцов. Еще Бранд, заявляя, что его «я» неприкосновенно, вдруг спрашивает себя: «Быть вполне собой, – но в каком же отношении это находится к унаследованному? И как решить, если подумать о грехах рода?» Бранд так и не разрешает сомнения, хотя вопрос этот роковой для идеализма Ибсена и всех его положительных героев. С тех пор высказанное Брандом сомнение уже не покидает драматурга. Почти во всех пьесах закон наследственности влияет или на здоровье, или на нравственность героев. Хедвиг унаследовала от отца слабое зрение, молодой Верле от матери – больную совесть, доктор Ранк в «Норе» умирает от спинной чахотки, потому что его отец слишком любил молодых женщин и старые вина. Проклятие Ранка повторяется в жизни Освальда, героя «Привидений», но здесь идея наследственной зависимости доведена до крайнего выражения. Наша воля связана не только пороками отцов, которые отравляют нам кровь наследственными болезнями, но также их добродетелью, которая парализует нашу мысль множеством отживших понятий, суеверий, предрассудков. «Я думаю, что все мы не что иное, как привидения, – говорит героиня пьесы, фру Алвинг. – Не только то, что мы унаследовали от родителей, хранится в глубине души нашей, – нет, в нас находится масса всевозможных понятий и уже мертвых верований. И хотя эти понятия и верования не живут уже в нас настоящей, полной жизнью, а находятся, так сказать, в мертвом, бездеятельном состоянии, тем не менее мы никак не можем освободиться от них. Лишь только я беру в руки газету и начинаю ее читать, мне невольно кажется, будто я различаю ясно какие-то черные тени, какие-то привидения между строками. Я уверена, привидений так же много на свете, как песка на берегу моря. Повсюду, решительно повсюду должны быть привидения. Потому-то мы и боимся так яркого света».

Фабула «Привидений» полна драматизма и движения. Действующих лиц немного. Освальд – молодой художник, мать его, служанка Регина – сестра Освальда, о чем не знают ни она, ни он, столяр Энгстранн – мнимый отец Регины и пастор Мандерс – проповедник принципа исполнения обязанностей и чувства

долга. Отец Освальда, умерший много лет тому назад, человек развратный и слабый, в своем же доме соблазнил служанку, и плодом этой грязной связи была Регина. Развратная жизнь отца отравила кровь Освальда, расшатала его нервы и обрекла его на муки прогрессивного паралича. Чтобы избавить сына от дурного примера, мать рано отсылает его за границу. Она употребляет все усилия, чтобы никто, и в особенности Освальд, не узнал правды о ее муже.

Вначале, год спустя после брака, молодая женщина было возмутилась, бросила своего развратного мужа и убежала к пастору Мандерсу, любимому ею и любившемуее. Она действовала под влиянием жизнерадости; но счастью ее помешали священные обязанности супружества и дружбы. Пастор Мандерс, называя себя другом Алвинга, счел преступлением свою любовь к его жене и убедил молодую женщину вернуться к нелюбимому и развратному мужу. По мнению пастора, радость жизни – грех. «Недовольные, – говорит он, – требуют от жизни счастья во что бы то ни стало, – только счастье им нужно; а какое право имеем мы, люди, на это счастье? Никакого, решительно никакого! Нет, уважаемая фру Алвинг, мы должны в жизни исполнять только свою обязанность, свой долг… Жена не создана для того, чтобы быть судьею над своим мужем. Вашей обязанностью было с тихой покорностью нести на себе тот крест, который возложен на вас волею Всевышнего».

Вот эта проповедь исполнения долга и обязанности и была причиной всех несчастий госпожи Алвинг и Освальда. Бедная женщина вернулась к мужу, постаралась скрыть от света его пороки, отдала в жертву всю свою жизнь, – ради чего? Ей хотелось, чтобы общество и, главное, ее сын произносили с уважением имя ее мужа.

За границей Освальд делается живописцем; пейзажи его залиты солнцем; он – художник жизнерадости. Охотно посещает он семьи товарищей, основанные на свободной любви. Сравнивая их радостную жизнь с тайным развратом приезжих соотечественников, убежавших от законных семейств за границу, чтобы пожить вволю, Освальд делает заключение, что разврата не было бы на свете, если бы люди так не боялись жизнерадости. Но молодого живописца постигает кара за грехи отца. У него развивается нервная болезнь, самая страшная для художника. Он не в состоянии больше работать, не в силах сосредоточиться; образы убегают от него, в голове неясная суета. Доктор сразу определяет наследственный характер болезни, но возмущенный Освальд письмами матери доказывает, что тот ошибается. Тогда доктор объясняет болезнь образом жизни самого Освальда, чем

увеличивает его нравственные страдания. С Освальдом вследствие. размягчения мозга делается припадок безумия, и доктор предупреждает его, что второй припадок будет неизлечим и что после второго припадка он до смерти останется идиотом. В ужасе, не зная, что предпринять, Освальд достает яду и уезжает домой, где сходит с ума. Пребывание его у матери, составляющее сюжет драмы, длится несколько дней, в течение которых бедный художник не видит солнца. Небо покрыто облаками, идет дождь, и эти облака являются в пьесе символом обязанностей, скрывающих от глаз солнце жизнерадости.

Вдова Алвинг за долгие годы одиночества и разлуки с сыном додумалась до многих вольных мыслей, которые приводят в ужас добродетельного пастора, завязшего в своих служебных обязанностях. Она поняла, что живыми людьми управляют привидения, но освободиться от этой власти еще не в силах. Вскоре по приезде Освальда перед ней проходит одно из таких привидений. Освальд влюбился в цветущую жизнерадостную Регину, не зная, что это его сестра. Фру Алвинг слышит, как в соседней комнате девушка отбивается от Освальда; она с ужасом вспоминает, что много лет тому назад в той же комнате мать Регины точно так же отбивалась от отца Освальда… Она не знает, что делать. Открыть Освальду, что Регина – его сестра? Но тогда он потеряет уважение к памяти отца, а госпожа Алвинг еще подчиняется таким привидениям, как общественное мнение и священные сыновние чувства. «Я не позволю ему, – говорит она пастору, – опозорить и погубить бедную девушку… Если б я только знала, думает ли он об этом серьезно и поведет ли это к его счастью…»

Пастор. Что? Если бы вы знали, что ж было бы тогда?

Фру Алвинг. Но нет… этого случиться не может, так как Регина, к сожалению…

Пастор. Но что же было бы тогда?.. Я вас не понял…

Фру Алвинг. Если бы я не была так безбожно труслива и нерешительна, какова я в действительности, я подозвала бы его к себе и сказала: «Женись на ней, или же устройтесь так, как вы оба желаете, – только без обмана!»

Пастор. Что вы, что вы?! Разве возможно им?! В законном браке! Господи! Это что-то ужасное, неслыханное!

Фру Алвинг хочет воспрепятствовать браку Освальда с Региной. Между тем Освальд рассказывает ей о своей болезни,

хотя всего не открывает; он говорит, что неспособен работать, что его могла бы исцелить только близость Регины, цветущей, жизнерадостной; он сообщает ей о словах доктора и о своих нравственных страданиях: «Если бы я по крайней мере унаследовал это, – если бы хоть не моя собственная вина была… А то… Господи! Все свое счастье, свое здоровье, все решительно на свете, свою будущность, всю свою жизнь проиграть таким позорным, бесстыдным и страшным образом, так необдуманно и легкомысленно…»

К прежнему мотиву, таким образом, прибавляется новый. Фру Алвинг должна открыть Освальду правду, чтобы помешать браку с Региной и спасти его от нравственных страданий, но мешает ей страх, что Освальд начнет презирать память отца. В душе ее столкнулись не чувства или страсти, но предрассудки; привидения борются в душе матери за счастье сына, и так сильна власть привидений, что даже эта умная и свободомыслящая женщина покоряется им. Подобные положения весьма важны для понимания Ибсена. У него действие нигде не держится на внешней интриге; фабула почти отсутствует, и тем не менее пьесы полны событий и борьбы, – только незримых, ушедших вовнутрь души.

Освальд сам разрешает коллизию, разыгрывающуюся в душе его матери, и доводит идею драмы до полного выражения. Он жалуется на то, что здесь, на родине, солнца не видно и люди боятся жизни; им с детства внушают, будто работа – проклятие, наказание Божье за грехи, а жизнь – неизмеримое горе, долина слез; там, в большом свете, не то. «Мама, не обратила ли ты внимания, что во всех моих творениях, во всем, что вышло из-под моей кисти, проглядывает жизнерадость? Всегда и во всем жизнерадость. Там на каждом шагу встречаешь солнце и свет, веселье, и радость, и счастье, и довольные лица людей. Поэтому я и хочу туда и боюсь поселиться у тебя надолго».

> **Мать.** Боишься? Но чего ты, собственно, боишься у меня?
>
> **Освальд.** Я боюсь, что все, что во мне есть теперь, обратится здесь в одну лишь безнравственность.

Эти слова, как молния, освещают перед фру Алвинг ее мрачное прошлое. Теперь она расскажет всю правду о своем муже, – сын, кровь которого отравлена грехами отца, оправдал его. Ее муж не был по природе безнравственен; он сделался таким потому, что не нашел исхода своей врожденной жизнерадости. Эта светлая жизнерадость, встретив на пути пороги обязанностей, превратилась в бурный разврат. И его погубили привидения. Все,

и даже она сама, виновны в его падении. «Твой бедный отец, – говорит она сыну в присутствии Регины, – ни разу не нашел возможности удовлетворить вполне ту чрезмерную жизнерадость, которая находилась в нем. Даже я, – я тоже не внесла с собою в его дом того, в чем он нуждался, что было для него так необходимо… В юности моей вбивали мне в голову мысли о важном значении в жизни обязанностей, священного долга и тому подобных вещей, и я так долго верила во все это… Боюсь, что я, я одна сделала для твоего бедного отца невыносимым его собственный дом».

Но поздняя правда не приносит Освальду счастья. Он болен и слишком занят собою; любовь к родителям кажется ему также предрассудком…

Раздумывая о влиянии наследственности, Ибсен пошел еще дальше. Что такое, в сущности, наследственность? Власть чужих мыслей и поступков над нашею волею. Причина этой власти в том, что ни один поступок не пропадает бесследно, а становится тайною силою, судьбою, влияющей на будущее. Но если так, то не только прошлое отцов, но и наше собственное должно влиять на нашу волю. Эта нового вида наследственность изображена в «Росмерсхольме», – драме несколько тусклой и неподвижной, но чрезвычайно благородной по тону. В ней, сверх того, повторяется гамлетовская идея «Дикой утки» и «Привидений» – рисуется гибельное влияние чувства долга и мук совести на жизненную энергию. Йуханнес Росмер – потомок длинного ряда благородных предков, пасторов и военных. Но, становясь с каждым поколением чище, кровь Росмеров потеряла первоначальную крепость, сделалась как бы жидкой и бледной. В Росмерсхольме дети не плачут и мужчины не смеются. Последний Росмер – некогда пастор, теперь кабинетный ученый – живет в бездетном браке с Беатой, похожей на него по благородству души и слабости воли. Но вот в Росмерсхольм приезжает Ребекка Вест, дочь сомнительных родителей, полная дикой энергии и придерживающаяся самых радикальных воззрений на жизнь. Она сразу приобретает влияние на слабого Росмера, в которого сама влюбляется страстной, животной любовью. Чтобы всецело им овладеть, Ребекка задумала изменить религиозные и политические убеждения Росмера, сделать его свободомыслящим и, сверх того, избавиться от Беаты. Первое удается ей посредством общего чтения и разговоров, а Беате она понемногу открывает глаза на совершающуюся с мужем перемену и намекает на свою с ним любовь. Бедная женщина, не желая помешать его счастью, топится. Росмер приписывает ее смерть безумию и всецело подчиняется влиянию Ребекки. Он стряхивает с себя

прежнюю веру, прежние консервативные идеалы и, подобно Освальду, отныне признает лишь одну святыню – жизнерадость. Он хочет выступить с новым словом, облагородить все человечество, научить людей быть счастливыми. Но в это время совершается переворот в душе Ребекки. Желая подчинить себе Росмера, она сама подпадает под его влияние. Долгая близость этого благородного, тихого, правдивого человека незаметно переродила ее, убила в ней грубые страсти, лживость и вместе с тем энергию жизни. Когда цель ее стараний почти достигнута, она открывает Росмеру все: причину смерти Беаты, свою страсть, свое перерождение. Кается ли она? Да, но по мысли пьесы раскаяние невозможно. Как дитя, пораженное наследственным недугом, бессильно каяться в грехах родителя, а должно поневоле искупить их, так нельзя загладить раскаянием свое собственное прошлое, которое становится роком, неумолимым, неизбежным, как древняя судьба. Кто потерял сознание своей невинности, тот уже не может нравственно подняться. Росмер и Ребекка, оба полные любви и доверия, оба чистые и просветленные сердцем, сами себя обрекают на смерть: они бросаются в пруд в том месте, где утонула Беата. Отдельно от этих драм и вообще ото всего, что написал Ибсен, стоит «Гедда Габлер». Это единственная его живая пьеса, в которой не решаются математические задачи, в которой герои действуют и живут для себя, а не для идеи. Ибсен захотел воплотить упадок нравов нашего века, и в любой стране, где бы ни проявилось влияние великого декаданса, образ Гедды Габлер будет для всех родной, всем понятный… В чем заключается сущность декаданса? В том, что непосредственное сознание цели жизни покинуло людей. Средства заменили цель, формы жизни сделались многообразнее и прекраснее, чем когда-либо, но иссякло живое содержание. Все эти черты воплощены в образе Гедды Габлер с удивительною полнотою. В ее жизни все бесцельно и случайно. Она любит внешнюю красоту и не знает истины, боится скандала и равнодушна к чести, страдает от ревности, не испытывая любви. Будь у нее страстный темперамент, она бы, подобно госпоже Бовари, погрязла в разврате, но она, как все ибсеновские женщины, бесполое существо. Не принадлежа ни любовнику, ни мужу, – так как боится детей, как проказы, – вечно скучая, не зная, что с собою делать, она тем не менее дорожит своей свободой, но и эта независимость, ради которой она умирает, тоже форма без содержания.

Аристократка по рождению, дочь генерала, получившая светское воспитание, она выходит замуж за Тесмана, бедного профессора in spe[13], скучного специалиста, пишущего сочинения

о домашней промышленности в Средние века, самодовольного, ограниченного филистера. Связала их случайность, о которой Гедда так рассказывает Бракку, предлагающему себя в друзья дома: «Проходили мы вечером мимо этой дачи, и бедный Тесман вертелся во все стороны, не зная, о чем начать разговор. Я сжалилась над ученым мужем. И, чтобы вывести его из затруднительного положения и завязать о чем-нибудь разговор, я сказала – просто по легкомыслию, – что мне очень хотелось бы жить на этой даче… Как видите, мое легкомыслие имело важное последствие… Вышло против моей воли, что в этих мечтах насчет дачи я самым трогательным образом сошлась с Георгом Тесманом. Это повлекло за собою помолвку, затем свадьбу, наконец, свадебную поездку…»

На предложение Бракка образовать трехсторонний семейный союз Гедда отвечает полуотказом, полусогласием. В это время в столицу приезжает Левборг, когда-то влюбленный в Гедду, блестящий, талантливый и беспутный. Из-за беспутства и пьянства он должен был покинуть столицу, поступил учителем в семейство Эльвстедов, влюбился в молодую хозяйку, переродился под ее влиянием, издал замечательную книгу об истории культуры и готовит к публикации другую – о развитии культуры в будущем, – написанную госпожою Эльвстед под его диктовку. Узнав обо всем этом, Гедда зажигается безумной ревностью к Теа Эльвстед и Левборгу, которого, кажется, никогда не любила. Она бросает в огонь манускрипт книги, приговаривая: «Теперь, Теа, я сожгу твое детище! Красавица с кудрявыми волосами! Вот ваше детище, твое и Левборга! Полюбуйся на свое детище, я сожгла его!» Потом она толкает Левборга в пьяную компанию, зная, что он не выдержит и опять запьет, и когда это сбывается, дает ему револьвер, советуя застрелиться. Узнав, что он застрелился, она первым делом спрашивает: «Он выстрелил себе в грудь?» – «Да… я уже сказал». – «Не в висок?» – «В грудь, г-жа Тесман». – «Так, так… В грудь тоже хорошо». – «Что хорошо?»

Гедда уклончиво замечает: «Так, ничего, – и прибавляет, – наконец-то настоящий поступок!» На испуганное восклицание мужа Гедда отвечает: «Я говорю, что в этом скрывается красота».

Красота скрывается в том, что Левборг имел смелость покончить с жизнью и, главное, сделал красивый выстрел – в грудь. Когда же Гедда потом узнает, что Левборг выстрелил себе в живот, то с отвращением восклицает: «К чему ни притронусь, на всем, как проклятие, лежит низкое и смешное!»

Бракк хочет воспользоваться историей с револьвером, чтобы подчинить себе Гедду. Ей остается одно из трех: или пожертвовать своей свободой, или идти навстречу скандалу, или

сказать, что Левборг украл у нее револьвер. Она предпочитает умереть, тоже стреляет в себя, но красиво – в висок. Была, кажется, еще одна причина, толкнувшая ее к самоубийству: опасение сделаться матерью…

Гедда Габлер изображена чрезвычайно объективно, без подчеркиваний. Ни она сама и никто из действующих лиц не разъясняют ее характера, который на глазах зрителей складывается из мелочей, намеков, незначительных поступков. Вследствие скромности такой живописи возможно, что рассеянный зритель и читатель пройдут мимо «Гедды Габлер», не заметив глубины и силы этой пьесы, но в истории литературы она займет почетное место. Если черты Габлер и раньше были намечены у французских беллетристов, то заслуга Ибсена заключается в том, что он их объединил и создал один из тех характернейших типов, которые вызывают десятки и сотни подражаний. Не нужно быть пророком, чтобы предсказать, что скоро мы встретимся и на сцене, и в романе с различными вариациями образа Гедды Габлер. Нам остается сказать несколько слов о двух последних произведениях Ибсена: «Строитель Сольнес» и «Маленький Эйолф». В первой пьесе многие критики не без оснований усмотрели авторскую исповедь. В молодости Сольнес строил церковные башни, равно как Ибсен писал моральные и религиозные поэмы; потом Сольнес забыл церкви для жилищ, – намек на общественные и семейные драмы Ибсена; наконец он хочет создать воздушный замок на каменном фундаменте – символ мистицизма, основанного на науке. Признаемся, что эта авторская характеристика нас не вполне удовлетворяет. Мы в последних пьесах Ибсена не видим мистицизма. Сам символ – башни и дачи – и последняя сцена, где Сольнес карабкается на леса новопостроенной вышки, чтобы там беседовать с Богом и слушать вечные арфы, кажутся нам такой же литературной безвкусицей, как и хождение Бранда «по крутому пути». Но в «Строителе Сольнесе» есть фигура Хильды Вангель, которая делает эту драму перлом всемирной поэзии. Те новые, идеальные отношения между мужчиной и женщиной, о которых Ибсен мечтал в «Комедии любви», «Норе» и «Эллиде», наконец осуществились в союзе Хильды с Сольнесом. Это не любовь и не дружба, и не товарищеский союз, а нечто новое, более правдивое и прекрасное, на что можно указать, но чего нельзя определить. Галерея женских типов, созданных Ибсеном, достойно венчается фигурой Хильды, этой мадонны фиордов, психеи современности. «Разговоры Хильды и Сольнеса, – пишет Метерлинк в недавно вышедшей книге „Le treso***r des Humbles“, – не напоминают ничего, что мы слышали до сих пор, потому что поэт пытался

слить в едином потоке диалог внутренний и внешний. В этой сомнамбулической драме царят какие-то новые силы. Каждое слово в ней и обнажает, и скрывает источники какой-то неведомой жизни». Может быть, Метерлинк придает слишком большое значение элементу модной телепатии, введенному в эту драму, но в общем его мнение кажется нам верным. В Хильде угадан идеал современной или, вернее, грядущей красоты.

Последняя драма Ибсена «Маленький Эйолф» кажется нам и неудачной, и, что всего удивительнее, неоригинальной. У Ибсена иногда появляется желание в самом конце своих отрицательных пьес поставить неожиданный плюс. Так, «Бранд» кончается словами: «Он есть deus caritatis», противоречащими всей пьесе, «Пер Гюнт» – сценой с Сольвейг, тоже идущей вразрез с идеей поэмы. Таким неожиданным финалом всей деятельности Ибсена является «Маленький Эйолф» – проповедь любви к ближним и благотворительности. Если мы не ошибаемся, эта пьеса, равно как и «Доктор Паскаль» Эмиля Золя, написана не без тайного намерения соперничать с Толстым, заменить проповедь русского романиста домашними средствами. И та, и другая попытки нам кажутся равно неудачными.

Впрочем, говорить о заключительном аккорде творчества Ибсена рано. Он представляет редкий пример писателя, творческие силы которого постепенно и непрерывно, в течение сорока пяти лет, шли в гору, увеличивались, расцветали. Образ Хильды – самый прекрасный и оригинальный в современной поэзии – создан им на 66-м году жизни. Вопреки правилу он начал с идейной поэмы и кончил чистым искусством. Обыкновенно бывает наоборот: дидактический тон – признак старости таланта. Поэтому мы можем ждать от Ибсена многого.

В настоящее время славу и значение Ибсена можно считать общепризнанными. Его драмы, ставшие известными европейской публике лишь 10—15 лет тому назад, даются с громадным успехом в Париже, Лондоне, Берлине и Вене; в Германии они стали репертуарными, в Европе и у нас они остаются литературными новинками. Большой публике Ибсен доныне кажется слишком туманным и сложным, но литературная критика ставит его в один ряд с первыми художниками нашего века. Подобно тому, как Шелли был в свое время назван поэтом для поэтов, Ибсена можно назвать писателем для писателей, а в особенности – драматургом для драматургов.

Источники

H. Jäger. H. Ibsen, deutsch von H. Zschalig. Dresd. 1890.
L. Passarge. H. Ibsen. Leipzig. 1893.
L. Passarge. Sommerfahrten in Norwegen. Leipzig. 1884.
G. Brandes. Moderne Geister. Frank, am M. 1888.
Aug. Ehrhard. H. Ibsen et le théâtre contemporain, Paris. 1892.
Bern. Shaw. Ibsen and Ibsenianism. London. 1892.
Jules Lemaitre. Impressions de Théâtre, 5-m série. Paris. 1891.
L. Bernardini. La litterature scandinave. Paris. 1894.
Горн. Скандинавская литература, пер. К. Бальмонта. Москва.
B. Litzmann. Das deutsche Drama in den litterarischen Bewegungen der Gegenwart. Hamburg. 1896.
E. Mensch. Der neue Kurs. Stuttgardt. 1895.
Léon Dandet. Les idées en marche. Paris. 1895.
M. Maeterlink. Le trésor des humbles. 1895.
Г. Ибсен. Собрание сочинений. Изд. И. Юровского.

notes

Примечания

букв. «ради почета»; за заслуги *(лат.)*

2

Две последние пьесы в современных переводах Ибсена именуются соответственно «Воители в Хельгеланне» и «Борьба за престол»

3

Quantum satis – сколько нужно; сколько хочется, вдоволь *(лат.)*

4

Deus caritatis – Бог любви, милосердия *(лат.)*

5

Pendant – соответствующее другому, равное чему-либо *(фр.)*

санаторий, лечебное учреждение

корпорация, объединение

8

«Кто из любящих любит не с первого взгляда?» *(англ.)*

9

«Твоя любовь есть похоть, а вся дружба – обман» *(англ.)*

сорт дешевого табака, нечто вроде махорки

отвращения к жизни, пресыщенности *(лат.)*

так у автора

букв, «в надежде»; в перспективе *(лат.)*